مســـــرحنا

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 28 الاثنين 13 محرم 21 يناير 2008 32 صفحــة - جنيه واحد

عبد الكريم برشيد : أنا معارض كونى !

مسرحيو السويس يندون بمركزية العاصمة

بيتربروك فى احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية

مصادرة «مسرحنا» فى الكويت



مقهى فى أسوان للفنان المصرى « راغب عياد »

أشرف زكى يضع خطة عمل الهيئة العربية للمسرح

أيام البحرين المسرحية.. مهرجان سنوى جديد

سمير العصفورى لا يعمل فى برامج صناعة الوهم

● لسنا من الذين يرفضون حرية الإبداع والمبدع، أو تنوع التجارب فى المسرح، بشرط أن تكون أصيلة لا تقليداً، كما أننا نرفض التخلى عن مشروعنا فى تأصيل مسرح نابع من الذات، منطلق من معالم هويتنا وشخصيتنا الحضارية.

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر 52 جنيهاً- الدول العربية 65 دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

مسرح المقهى

إذا نظرت فى الوجوه وتعرفت على الملامح وجدت كثيرًا من المعرفة وكثيرامن الثقافة، فقد وضع الزمن خطوطًا فى الوجه معبرة عن سير الحياة، الإنسان يحمل فى بصمات الوجه سنين شقائه وهنائه، ويحمل أيضًا طبقات القسوة والرضا، ومع ذلك تجد لكل شعب عاداته ومعتقداته وتقاليده التى تربى عليها وشكلت خالص وجدانه وأبرزت كثيراً من ملامح وجهه، وهذا السجل الخطير لا يقرأه إلا متأمل متمرس يمتلك فراسة ومهارة المكتشف الذى ينقب فى تراث البشر، محللاً بطبقات العمر الممزوج بالكفاح والعرق ومدركاً لآليات البيئة وأثرها فى ترسيخ الوجدان الشعبى الذى يتسلل إلى الوجدان الجمعى، يختزل الفنان وترصد عيناه تفاصيل الحياة الشعبية ليعيد إنتاجها وفق مفاهيم وانفعالات خاصة به، فهو هنا يزين الثمين بالنفيس ويقدمه فى حالة جمالية راقية.

ولوحة الغلاف للفنان المصرى "راغب عياد" لمقهى شعبى فى أسوان وقد رسمها فى منتصف الأربعينيات لتكشف كثيرًا من أسرار وعبق تلك المرحلة الزاخرة بالتراث الشعبى وأهم ما يميز اللوحة، وتصدى لها بطلاً هو الفن المسرحى، الذى اتخذ سبيله إلى المقاهى الشعبية فى تلك الفترة، فاللوحة تصور "فرقة مسرحية" مقسمة إلى عازفين ومنشد (صييط) أو راو فهو يغنى تارة ويروى تارة ويمثل تارة أخرى، والمدهش أيضًا أن الفرقة من الرجال والنساء على السواء والمقهى شعبى والناس يجلسون فى حالة اعتياد واسترسال وكأنهم تعودوا على هذا اللون وألفوه، وهذا ما اقتنصه "راغب عياد" فى براعة وصدق، فقد فاضت اللوحة بدفء اللحظة النادرة التى جلس فيها الجميع ما بين مؤد على الدف وراو / ممثل، وأناس يأنسون بالحديث المزدوج، ولكنه ببراعة خاصة استطاع أن يحدث إيقاعًا مغايرًا من خلال اثنين من العازفين ارتقى بهما لأعلى على منصة تشبه المسرح ووضع مصدر الضوء جانبها -لمبة جاز -وهو يعكس طبيعة الحالة الاقتصادية فى تلك الفترة، ولكى يشير إلى الجهد المبذول للفرقة المسرحية وأنهم يقضون اليوم كاملاً فى شقاء فقد وضع سيدة من أعضاء الفريق، وفى يدها لىّ الشيشة موسيقية، وقد أنهكت من الجهاد واستلقت على مقعد واستسلمت لحالة الإجهاد التى طرأت عليها، وهى على المستوى التشكيلى كانت نقطة انتباه فقد تصدرت العمل واتخذت لونًا قويًا يشع بين الألوان الداكنة المنتشرة بين رواد المقهى، فقد سجل الفنان فى لوحاته الشعبية المتعددة من مدخل الجوزة إلى ريا وسكينة، فأحياء الراقصات وبيوت الليل إلى المقاهى، كثيراً من الصور والأنماط الحياتية التى سادت هذه الفترة، وكان جديرًا أن يحفظ لنا شكلاً من أشكال المسرح المتنقل الذى كان يقدم فى المقاهى بشكل دورى، ليأخذ العمل الإبداعى حقه فى البقاء والوجود ما دام صادقًا.

لوحة الغلاف



صبحى السيد



هل كان يسعى الإسكافى لنشر الحرية فى مواجهة عالم الجن والأشرار
صـ 12، 13

* حينما يتحول نجوم المسرح إلى مقاولين
صـ 6



مسرحيو السويس يطرحون الأسئلة ويطالبون باستعادة عيد الفن صـ 7

بين مسارح سوريا والكويت وفلسطين والأردن ودبى والبحرين تتجول «مسرحنا» لتعاين أحوال المسرح العربى صـ 5

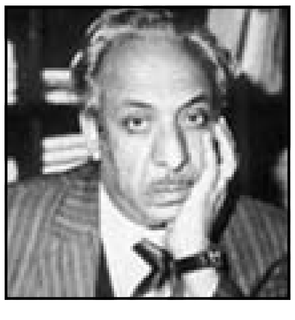
عرض مسرحى يناقش الفرق بين ما يسمى بالمسرح الإسلامى والشعارات الإسلامية صـ 14



أشرف زكى يبدأ خطة عمل الهيئة العربية للمسرح بعد انتخابه رئيسا لها صـ 4

ألعاب التكنولوجيا فى المسرح وهيمنتها عليه صـ23





صلاح عبد الصبور بين مسرح العبث الغربى واللامعقول العربى صـ 24

هوامش العدد

سحر المسرح للكاتب عبد الفتاح رواس قلعه جى

لوحات العدد

للفنان المصرى «خالد سرور»

فى أعدادنا القادمة

المسرح والتراث الشعبى

حوار مع المسرحى سمير العدل

● مسرحية «يمامة بيضا» التى تعرض على مسرح السلام تستأنف عروضها مساء الخميس القادم.

• إن تراثنا غنى، ومثله واقعنا بما فيه من أحلام وآمال وأوجاع وصراعات وانكسارات، لكن العودة الصماء إلى التراث أو الواقع ستكون عودة بليدة إذا لم تقدم شيئاً. لابد من التحديق فيما هو ماض وراهن لنستطلع فضاءات الغد فى شفافية وإرهاص.

حذر من جريمة إغلاق الهناجر

حسن الوزير: إذا لم أستطع تفعيل «السامر» لا أريد أن أكون مديراً ولا غفيراً



القضية 2007

فور إبلاغه باختياره مديراً لـ «فرقة السامر» العائدة إلى الساحة بعد تخصيص أرض السامر للثقافة الجماهيرية خص المخرج المسرحى حسن الوزير «مسرحنا» بـ «أجندة» طموحاته لفرقة السامر التى يحلم بتحويلها إلى كيان فنى فاعل فى المشهد المسرحى المصرى.

الوزير أعلن أنه بدون تفعيل حقيقى لدور الفرقة فإن وظيفة «مدير فرقة» ليست على قائمة طموحاته لأنه أولاً وأخيراً مخرج مسرحى له إسهاماته على خشبة مسرح العاصمة ومسارح الأقاليم.

ورحب حسن الوزير بكل اقتراح أو مساهمة أو رغبة فى المشاركة فى تطوير الفرقة وتفعيل دورها مؤكداً أنه لا مكان لديه للمجاملات أو الابتزاز أو الاختيارات «غير المقنعة».

وكشف الوزير عن نيته تكوين فريق باسم «شباب السامر» وفرقة «كورال منف» وذلك فى إطار «تكامل» عناصر العمل الفنى.

الوزير توقف عند ما يمكن أن يقدمه السامر باعتباره جزءاً من منظومة العمل الثقافى الذى تضطلع به هيئة قصور الثقافة والتى وصفها بأنها المؤسسة الأهم فى مجال اكتشاف المواهب الفنية المنتشرة فى أرجاء مصر طولاً وعرضاً، مطالباً فى الوقت نفسه بضرورة حل المشاكل التى تعانى منها فرق الأقاليم، والتى تتوقف أحياناً على «حلول بسيطة».. فمثلاً الديكورات المكدسة يمكن أن تتحول من مشكلة إلى حل إذا تم تخصيص قطعة أرض فى الصحراء لتكون مخزناً وورشة لإعادة تدوير هذه الديكورات.

وناشد حسن الفنانين فاروق حسنى وأحمد نوار احتضان فرقة «حتحور» المسرحية التى قدمت التراث الفرعونى من خلال عروضها البردية 1 «إيزيس وأوزوريس» والبردية 2 «حورس»، وتستعد حالياً لتقديم البردية الثالثة «حتشبسوت» مشدداً على ضرورة تأصيل ملامح «المسرح المصرى» بتراكماته المتعددة..



حسن الوزير

ضرورة تأصيل ملامح المسرح المصرى

فرعونى، قبطى، عربى، إسلامى، مشيراً بإعجاب لتجربة الراحل شادى عبد السلام فى السينما «المومياء» والتى يمكن أن يبنى عليها المسرحيون - كالسينمائيين - ويغترفوا من منهجها الفكرى.

ولم ينس الوزير أن يحذر من وقوع الهناجر فى الفخ الذى وقع فيه السامر لفترة قاربت العشرين عاماً، مشيراً لاعتزازه بتجربته مع الهناجر والتى أنتجت أربعة أعمال لأربعة من كبار الكتاب العرب هى «أرض لا تنبت الزهور» لمحمود دياب، «طقوس الإشارات والتحولات» لسعد الله ونوس، «عريس لبنت السلطان» لمحفوظ عبد الرحمن، «والقضية 2007» ليسرى الجندى.. رغم إغلاقها فى ظروف وملابسات لم تتضح أبعادها حتى الآن.

ووصف الوزير إغلاق الهناجر بأنه «جريمة» مطالباً بالإعلان عن موعد لتسليمه، حتى يعود لدوره شديد الأهمية، حيث استطاعت د. هدى وصفى أن تحوله إلى مركز لتفريخ الأعمال والمواهب الجديدة مؤكداً اعتزازه بأداء د. هدى وشخصها وأسلوبها فى الإدارة.

فى نهاية حديثه كرر الوزير تأكيده على أنه فى حال عدم قدرته على تحويل هذه الأحلام لواقع فإنه لا يريد أن يكون مديراً ولا غفيراً.

د. أحمد نوار



نهر الإبداع

إن أحد أهم شروط الوعى بالمنجز الحضارى لأى أمة ليس سعيها وراء الحداثة وما بعدها، وما أنتجته من معارف وتقنيات وحسب، إنما نظرتها فى الغوص إلى الجذور، ونعنى بها فى هذا المقام الجذور الفولكلورية التى تمثل ركناً أصيلاً وحياً، يكتسب أصالته من عمقه وإيمان الناس به عبر تداوله وانتقاله من جيل إلى جيل، كما يكتسب حياته وحيويته من خلال استمراره طارحاً جمالياته التى تستمد روحها من أداء الناس وحرصهم على حماية وصون هذا المأثور الحى.

فى هذا السياق قامت مجموعة من خيرة الجامعيين الميدانيين بجمع عناصر الموسيقى الشعبية بادئين بجمع وتصنيف الآلات الموسيقية الشعبية لتصدر كجزء ثان بمشروع أطلس الفولكلور المصرى، وهو المشروع الذى يطمح إلى الكثير فيما يتعلق بمهام الجمع الميدانى لعناصر الفولكلور ووضعها على خرائط أطلسية نستبين منها الملامح المميزة للمكان ، والسؤال: هل هناك علاقة بين هذا العمل العلمى المهم والمسرح كعلم وفن؟ الإجابة بالتأكيد: نعم، فجمع هذه العناصر من أماكنها ومن رواتها وحفظتها ومؤديها سيضع الفنان بعامة والمسرحى بخاصة أمام كنز فنى وجمالى كبير تتعانق فيه الحرفة والأداء، اللون والموسيقى، الكلمة والتشكيل، فعناصر التراث والمأثور الشعبى تزخر بعدد من التصنيفات التى تؤكد على الثراء الفنى والعمق التاريخى، من هنا فأطلس الفولكلور بما جمع من مواد يتيح نفسه لجموع الفنانين كى يستلهموا عناصره ويعيدوا قراءة الواقع من خلال هذه العناصر التى تأتى معبرة عن حياة الناس ومعارفهم وعاداتهم وتقاليدهم التى تتسلح بالمعرفة والخبرة والجمال.

«آنسات نادى القمر» مهددة بالتوقف والمخرج لا يجد مكاناً لتدريب الممثلين

أزمة كبيرة تواجه العرض المسرحى «آنسات نادى القمر» الذى يخرجه د. حسام عطا لفرقة السامر التابعة لهيئة قصور الثقافة.

د. حسام عطا اضطر إلى إيقاف التدريبات المسرحية لحين توفير مكان ملائم حيث لا تجد الفرقة مكاناً للتدريب، وقال إنه ينتظر حلاً من د. محمود نسيم مدير إدارة المسرح والمخرج حسن الوزير المدير الجديد لفرقة السامر. وحملهما المسئولية لحسم هذا الموقف الغريب.

كان د. حسام عطا والشاعر حزين عمر - مؤلف النص - وكذلك فريق العمل قد وقَّعوا عقود العمل بحضور على شوقى رئيس الإدارة المركزية للشئون المالية والإدارية بالهيئة، ود. عبد الوهاب عبد المحسن رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية، ود. محمود نسيم مدير إدارة المسرح .

قال د. حسام عطا إنه انتهى من تكوين فريق العمل بعد اعتذار عدد كبير من ممثلى فرقة السامر، ويتكون الفريق من: تيسير فهمى، طارق الدسوقى، أحمد الشافعى، محيى الدين عبد المحسن، نورا أمين، عبير مكاوى، ديكور وإضاءة حازم شبل، ملابس د. محمود سامى، تلحين حاتم عزت، دراماتورج هالة فهمى، بالإضافة إلى عدد من الفنانين منهم أسامة سرحان، إسلام قدرى أضاف أنه تم الانتهاء من تدريبات القراءة بقاعة منف، والمسرحية تنتظر توفير مكان مناسب لتدريبات الحركة وحسم مسألة الانتهاء من تجهيز مسرح السامر حتى تأخذ المسرحية صيغة جدية.



حسام عطا

مصادرة «مسرحنا» فى الكويت

صادرت إدارة الرقابة على المطبوعات بوزارة الإعلام الكويتية العدد السادس والعشرين من «مسرحنا».. ولم تذكر الإدارة - حتى مثول الجريدة للطبع - أسباب المصادرة.

يذكر أن العدد تضمن بعض الموضوعات عن المسرح الكنسى، منها: البابا شنودة مؤلفاً مسرحياً، حوار مع القس أثناسيوس عاشق المسرح، الصورة المرئية فى المسرح الكنسى، فضلاً عن لوحة الغلاف التى تمثل السيدة مريم العذراء حاملة السيد المسيح عليه السلام..

كما تضمن أيضاً قراءت نقدية حول العرض الكويتى «مقهى الدراويش» إضافة إلى متابعة لبعض العروض المصرية والعربية والعالمية فضلاً عن أبواب الجريدة الثابتة.

ومسرحنا بدورها تستبعد أن تكون هذه الموضوعات سبباً فى مصادرة الجريدة فى الكويت التى تعد من أكثر دول الخليج استنارة، وأكثرها، كذلك، اهتماماً وتشجيعاً لثقافة التعدد واحترام الاختلاف.

بركات فى غزل المحلة.. !

تستعد فرقة قصر ثقافة غزل المحلة لتقديم النص المسرحى «بركات» للكاتب مجدى الحمزاوى، وإخرج السيد فجل. تمثيل: عبد الرحمن سالم، دينا مجدى، مصطفى شوشة، هدى حسن، فوزى عبد الستار، إبراهيم طنطاوى. مسرحية «بركات» تم نشرها ضمن إصدارات سلسلة نصوص مسرحية وحصلت على عدة جوائز من مهرجانات فرق الهواة والمسرح الحر وتم تقديمها من خلال فرق مسرح الأقاليم عدة مرات.



مجدى الحمزاوى

• مهرجان «شفشاون» الدولى للمسرح بالمغرب قرر إغلاق باب التقدم للمشاركة فى المهرجان أمس الأحد.

• إن البحث عن فضاءات حرة وجديدة فى النصوص المسرحية أو المسرحة يستدعى فى المقابل حرية أوسع فى الإبداع والتشكيل الفنى على الخشبة ليكون العرض المسرحى جامعاً لأمرين: المعاصرة والخصوصية العربية.

تتضمن التعاون مع الهيئات غير الرسمية وخلق لغة عربية مشتركة

أشرف زكى يبدأ «خطة عمل» الهيئة العربية للمسرح

بعد انتخابه رئيساً للهيئة العربية للمسرح يقوم د. أشرف زكى حاليا بوضع خطة عمل لأنشطتها خلال العام الحالى فى محاولة للارتقاء بحركة المسرح العربى وتحقيق الهدف من تأسيس الهيئة التى يرعاها د. سلطان بن محمد القاسمى «حاكم الشارقة»، لتكون مظلة وحماية لكل المسرحيين العرب.

ذكر أشرف زكى أن الهيئة سوف تتيح إيجاد لغة مشتركة بين العاملين بحركة المسرح فى كل البلدان العربية، بجانب إيجاد حلقة اتصال مع التجمعات المسرحية غير الرسمية مثل النقابات والجمعيات والفرق المستقلة التى تعمل بعيدا عن مظلة وزارة الثقافة وتواجه عدة أزمات تتعلق بالدعم المالى لاستمرار أنشطتها وبحث كيفية مساندتها.

وسوف تعمل الهيئة على تنفيذ عدد من الورش والدورات التدريبية للفنانين والمبدعين الشباب فى مختلف عناصر العرض المسرحى، كما يتم بحث إمكانية توفير منح دراسية فى مجال المسرح للمتميزين والكوادر النشطة بالدول



أشرف زكى

العربية. وجارى الإعداد لوضع تصور لكيفية منح العروض المسرحية التى يتم إنتاجها جوائز مالية لتدعيمها وتحريكها للعرض بالدول العربية وذلك فى إطار معايير يتم إعلانها لاحقا ومن جانب آخر سوف يتم تنظيم ملتقيات ومهرجانات للمسرح العربى فى محاولة لخلق روح تنافسية تساعد على تطوير عملية إنتاج العروض المسرحية بالدول العربية.

وأشار زكى لأهمية إجراء دراسات حول واقع المسرح العربى وأزماته والمشكلات التى تواجه حركة الإنتاج مع رصد أهم السلبيات التى يجب حصرها لمعالجتها وجارى دراسة عقد مؤتمر سنوى لمناقشة الظاهرة المسرحية العربية، مع توثيق كل ما يتعلق بالمسرح فى كل الأقطار العربية. وفى السياق نفسه أبدى المسرحيون العرب سعادتهم بأمر إنشاء الهيئة وتأييدهم لمبادرة د. سلطان بن محمد القاسمى.

عادل حسان

تصوير 12 مسرحية كنسية.. لقناة C.tv



عاطف كامل

اختارت قناة C.tv 12 عرضاً مسرحياً من ضمن العروض الفائزة فى مهرجان الكرازة المرقصية العام الماضى لتصويرها تليفزيونياً وعرضها على شاشة القناة ضمن احتفالات العيد الـ 36 لجلوس البابا شنودة.

تميزت غالبية العروض بالتركيز على القيم الإنسانية، والأفكار ذات الصبغة الدينية، وقدمتها فرق الفيوم ومغاغة وبنى مزار والمنيا وأسيوط وبورسعيد والبحيرة والعاشر من رمضان، إضافة إلى عرضين لفرق قاهرية، وتنوعت العروض المختارة ما بين الأوبريت والعرائس والمسرح الأسود. قناة C.Tv التى لا تزال فى مرحلة البث التجريبى يرأسها ثروت باسيلى ويديرها الإعلامى عاطف كامل وتحظى بدعم البابا شنودة.

جون ميلاد

مستقبل المسرح المستقل فى مصر..

حول مستقبل المسرح المستقل فى مصر شهدت قاعة التاون هاوس الأسبوع الماضى ندوة خاصة أدارها المخرج المسرحى حسن الجريتلى وشارك فيها عدد من مخرجى المسرح المستقل بفرنسا..، وقد خرجت الندوة عن مسارها أكثر من مرة لتتناول أفكاراً أخرى أهمها عملية «الإبداع» وكيفية خلق العمل الفنى، وقد حرص العديد من مخرجى ومؤلفى المسرح على حضور الندوة.

محمود مختار

أبدى انزعاجه من المقارنة ببرامج صناعة الوهم

سمير العصفورى: أشرف على ورشة إنسانية فقيرة هدفها مواجهة «الادعاء» فى فن التمثيل

المخرج المسرحى الكبير سمير العصفورى بدا منزعجاً من أقاويل تناثرت مؤخراً قد يفهم منها الربط بين الورشة التى يقيمها، وبعض برامج اكتشاف وتقديم المواهب والتى أصبحت «موضة» تتداولها القنوات الأرضية والفضائية.

العصفورى أكد لـ «مسرحنا» أن إعداد الممثل قضية تشغل باله منذ فترة الثمانينيات والتسعينيات، وهى الفترة التى شغل خلالها منصب مدير مسرح الطليعة، ويتذكر ضاحكاً كيف أطلقوا على الورشة اسم «أتيليه» وهو الاسم الذى يصفه بأنه «أرستقراطى.. ومدلل».

وينتقل العصفورى إلى ورشته الحالية والمتعلقة بعرض «رحلات الطرشجى الحلوجى» والتى تهدف لمسرحة رواية خيرى شلبى الشهيرة التى تحكى قصة بناء القاهرة.. الموضوع الذى يصفه العصفورى بأنه قومى ولا يصلح للعرض إلا فى الطليعة باعتباره المكان الأكثر مناسبة لتقديم تجربة صعبة من هذا النوع.

العصفورى كشف عن شعوره بالراحة فى الطليعة الذى وصفه بأنه بيته الأصلى، مؤكداً أن العرض سيقوم به بطولة وتنفيذاً أعضاء مسرح الطليعة وطلاب الورشة.

ورداً على تساؤل يخص العدد الكبير للمشاركين فى الورشة أكد العصفورى أن العدد الذى تقدم للورشة فاق توقعات القائمين عليها بكثير، وحتى هو شخصياً لم يتوقع أن يتقدم لـ «الورشة» 350 طالباً.. الأمر الذى وجد نفسه مضطراً إزاءه لـ «توسيع» الورشة مشيداً بالتفهم الكبير الذى أبداه د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح تجاه طبيعة الورشة كمشروع ثقافى الأمر الذى دفعه – زكى



سمير العصفورى

– لفتح أبواب مسارح البيت الفنى للورشة وتدريباتها، ليقع الاختيار فى النهاية على مسرحى السلام، والطليعة حيث تجرى التدريبات أيام الخميس والجمعة والسبت فى السلام، وأيام الأحد والاثنين والثلاثاء فى الطليعة.

العصفورى أبدى تحسره على واقع المسرح المصرى اليوم والذى يصفه بأنه أصبح «معدوم العافية» مشيراً إلى أن استفادته الأساسية من الورشة ليست مادية بل معنوية وتتمثل فى إحساسه بالمشاركة فى «إصلاح الأحوال».

وأشار العصفورى إلى البروتوكول الموقع بين د. أشرف زكى وقطاع القنوات المتخصصة لـ «تلفزة» تدريبات الورشة، وإبراز مواهب الشباب المشاركين فى الورشة من خلال تقديم مشاهد وتجارب من التى عاشها «الطالب» فى حياته اليومية، وهو الأسلوب المعروف بـ «التعبير عن النفس» والذى سبق واستخدمه فى مسرحيته «اعترافات مجنونة».

العصفورى عاد لينفى أى تشابه بين تدريبات الورشة والتدريبات التى يتلقاها المشاركون فى برامج من نوعية «ستار ميكر» أو «ستار أكاديمى» وما تعرضه القناة الثقافية من نقل مشاريع لطلاب الورشة هدفه إلقاء الضوء على مجهودات أعضاء الورشة، الأمر الذى يختلف تماماً عما تقدمه البرامج التى لم تقدم – بحسب العصفورى – سوى راقصين ومطربين من مدرسة الإثارة.

ووصف العصفورى ورشته بأنها إنسانية وفقيرة، ومهمومة بإحدى أهم قضايا فن الأداء التمثيلى وهو ادعاء التمثيل.

مى سكرية

سمية الإمام تكشف تفاصيل مصرع الفوضوى

الفنانة الشابة «سمية الإمام» تشارك حالياً فى بروفات العرض المسرحى «موت فوضوى صدفة» للكاتب الإيطالى داريفو والذى تقدمه فرقة مسرح الشباب فى مارس القادم بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.

المسرحية بطولة أشرف فاروق، كمال عطية، سيد الفيومى، باتع خليل، موسيقى وألحان أحمد الحناوى، أشعار مصطفى سليم، ديكور وملابس صبحى السيد، وتلعب سمية دور صحفية تبحث عن تفاصيل مقتل الفوضوى أثناء التحقيق معه.

سمية الإمام بدأت أولى خطواتها مع المسرح عام 94 فى مسرح الطليعة مع المخرج ناصر عبد المنعم، ثم شاركت فى ورشة إعداد الممثل بإشراف الفنان أحمد كمال والتى انتهت بتقديم العرض المسرحى «طفل الرمال»، كما شاركت فى مسرحية «لأ.. بلاش كده» مع المخرج عصام السيد.

وتعددت بعد ذلك مشاركاتها فى الأعمال السينمائية والتليفزيونية وكان آخر مسلسل «عمارة يعقوبيان» للمخرج أحمد صقر، و«قضية رأى عام» فى رمضان الماضى.



سمية الإمام

وعن سر إصرار سمية على الاستمرار فى عروض الهواة، أكدت عشقها للمسرح الذى بدأت من خلاله، ورغبتها المستمرة فى المشاركة بالعروض المسرحية المتميزة التى يقدمها الهواة.

سمية الإمام شاركت مؤخراً بالتمثيل فى العرض المسرحى «مرة واحد بيحلم» لفرقة نادى مسرح الجيزة، تأليف مؤمن عبده، وكان أحد العروض المشاركة فى مهرجان المخرجة المسرحية مؤخراً.

عفت بركات

خالد جلال يشارك بـ«من الورشة إلى العرض»

ضمن فعاليات ملتقى الشارقة للإبداع المسرحى الذى ينظم هذه السنة تحت عنوان «الورشة المسرحية الإبداعية» شارك المخرج خالد جلال فى جلسات الملتقى بورقة عنوانها من الورشة إلى العرض... رؤى واشتغالات».

الجلسة أدارها علاء النعيمى الذى قدم نبذة فنية عن خالد ومشواره الإبداعى قام خالد بعدها بعرض فيلم وثائقى عرض من خلاله تجربة مركز الإبداع الفنى (الاستوديو) عبر الصور التى تؤرشف لتجربة الورش التى أقامها وتحدث جلال عن آليات التكوين داخل الورش المقامة والتى تقدم للممثل الآليات التى تؤهله لدخول عالم التمثيل، ومنها: «ترويض جهاز النطق لدى الممثل من خلال تعليمه اللفظ الصحيح لمخارج الحروف، ومن خلال التلوين فى الأداء الصوتى بحيث يكون قادراً على أداء حالات متعددة والتعبير عن أحاسيس مختلفة فوق خشبة المسرح، وذلك بطريقة فنية تصل إلى المتلقى وتؤثر به».

وذكر جلال أن «الاستوديو» يهتم بشكل أساسى بالعمل على تمكين الممثلين فى الورشة من الأداء الجماعى للغناء فقال: «على الرغم من أن جميع المنتسبين للورشة لم يكن لهم سابقة فى الغناء فإننا قمنا بتدريبهم على الغناء الجماعى وبالفعل لقد تمكنوا من أداء مجموعة من الأغانى المصرية التراثية بشكل أبرز وحدة المجموعة وانسجامها مع بعضها البعض من خلال التفاعل الإيجابى بين الممثلين».



خالد جلال

وذكر جلال أن تجربة «الاستوديو» تهتم بخلق علاقة تفاعلية بين الأقسام المختلفة كقسمى التمثيل والديكور والأزياء، وهذا ما وضح من خلال الأعمال التى عرضتها الورشة وعن استفادة «الاستوديو» من تجارب أخرى قال جلال: «لقد دعونا إلى «الاستوديو» جيرار جيلاسى وقد أقام ورشة عمل مع فريق التمثيل وقد عملوا سوية على نص «أنتيجون» وقد أعطى هذا التعاون الممثلين خبرة تضاف إليهم من عملية تكوينهم درامياً»، وتحدث جلال عن بعض التجارب التى قدمها «الاستوديو» ومنها «الملك لير» وهو عمل مبنى على الرقص المسرحى الحديث، أما عن المادة التى يدرّسها جلال فقال: «أقوم بتدريس مادة الارتجال وأحاول من خلال التمارين أن أفتح سقف الخيال لدى الممثل والبحث والتفاعل لكى يتمكن الممثل من الاشتغال على الأفكار التى يأخذها خلال الورشة».

وختم جلال بأن «المركز يقوم بمنح الطالب شهادة اجتياز للدورة التى يتبعها وهى شكل من أشكال الاعتراف بمروره بمرحلة من مراحل التكوين».

على رزق

• المركز القومى للمسرح يقوم حالياً بتجهيز حديقة المركز لاستغلالها فى تقديم عروض مسرحية.

• إن الانتقال من المسرح الطبيعى إلى المسرح الشرطى استدعى تغييرات أساسية فى استخدام التقنيات المسرحية تمثلت فى الاقتصاد الفنى والاعتماد على الدلالة والرمز وعمق العلاقة الجدلية بين الأفكار، وما تحمله الشخصيات من مواقف وبين هذه التقنيات.

منى واصف وبيتر بروك فى احتفالية «دمشق عاصمة للثقافة العربية»

برنامج مسرحى حافل تستعد العاصمة السورية دمشق لاستقباله ضمن إطار احتفاليتها الضخمة باختيارها عاصمة للثقافة العربية للعام 2008 والتى بدأت فى العاشر من يناير الحالى.

د حنان قصاب أمين عام الاحتفالية أكدت أن فلسفة الاحتفالية قائمة على ذهاب الثقافة للناس عوضا عن انتظار مجيئهم إليها ولن تنحصر فى شريحة النخبة المثقفة، بل سوف تخاطب كل الشرائح الاجتماعية والفئات المهنية والعمرية بما فى ذلك الأطفال. وفيما يخص الفعاليات المسرحية ذكرت د حنان أن الحدث الأبرز على الإطلاق فى هذا السياق هو عودة الفنانة اللبنانية فيروز إلى سوريا بعد غياب أكثر من عشرين عاما، حيث ستقدم مسرحية «صح النوم» فى دار الأوبرا بدمشق ابتداء من الثامن والعشرين من الشهر الجارى.

أيضا ستتضمن فعاليات دار الأوبرا بهذه المناسبة عروضا مسرحية عالمية وعربية، تبدأ فى شهر شباط فبراير بالعرض المسرحى الغنائى الهنغارى «هاملتالنورس» للمخرج ارباد سيللنغ، ثم عرض «كارمن» من إنتاج فرنسى سورى مشترك، ومن بعد ذلك سوف تستضيف الدار عددا من العروض العربية للمخرج اللبنانى روجيه عساف والفنانة نضال الأشقر والمخرج التونسى فاضل الجعايبى.

أما على مستوى المسرح السورى فعلى خلاف العام الماضى الذى كان فقيرا جدا بعروضه التى لم تتجاوز العرضين، سوف يكون العام الحالى حافلا بالعروض حيث تتزامن الاحتفالية مع مهرجان دمشق المسرحى، وقد أعلن مدير المسارح والموسيقى الدكتور عجاج سليم عن التحضير لثلاث عشرة مسرحية، يشارك فيها عدد كبير من نجوم الدراما السورية، منها العرض الكوميدى «سوبر ماركت» نص داريو فو إخراج وبطولة أيمن زيدان، الذى افتُتح عروض الموسم المسرحى الحالى، كما ستُعرض مسرحية «حرم سعادة الوزير» بطولة أسعد فضة ومنى واصف، ومسرحية «سفر برلك» تأليف ممدوح عدوان إخراج عجاج سليم، وهى أعمال سبق للمسرح القومى أن قدمها فى السنوات الماضية.

أما فيما يخص الأعمال الجديدة فسوف تُعرض مسرحية «الزيارة» تأليف ممدوح عدوان إخراج محمود خضور، ومن المتوقع أن يقدم الفنان ياسر العظمة عرضا انتقاديا ساخرا، وكذلك الحال بالنسبة للفنان رفيق سبيعى، هذا بالإضافة إلى ورش العمل والفعاليات التى سوف تُقام بحضور شخصيات مسرحية عربية وأجنبية من بينها المخرج العالمى بيتر بروك.


فيروز فى مسرحية صح النوم

على رزق

حكى مصاطب .. يفتتح مهرجان «حكايا» فى العاصمة الأردنية

بمشاركة فنانين من دول عربية وأوربية انطلقت مساء السبت الماضى على مسرح البلد وسط فى العاصمة الأردنية عمان فعاليات ملتقى حكايا السنوى الذى ينظمه الملتقى التربوى العربى بالتعاون مع مسرح البلد. يأتى تنظيم الملتقى تحت مظلة مشروع "حكايا" والذى يقوم على شراكات عديدة تقودها خمس مؤسسات وهى ا:الملتقى التربوى العربى، مسرح البلد، المركز العربى للتدريب المسرحى، L'Echangeur/ France و MS/ Denmark بدعم من مؤسسة آنا ليند للحوار المتوسطى ومكتب اليونسكو / الأردن، ومؤسسة فورد.

ويطمح مشروع حكايا لاستخدام "الحكى" كأداة رئيسية فى مجال تشجيع القراءة والتعبير ومحو الأمية فى العالم العربى ضمن إطار ثقافى تربوى ، وذلك داخل وخارج الأطر التعليمية الرسمية.

تشتمل فعاليات المهرجان والتى استمرت على مدار خمسة أيام وبمشاركة من فلسطين، مصر، لبنان، سوريا، الدنمارك، وفرنسا، على العديد من العروض المسرحية حول "القصة الشخصية" منها مسرحية "الجرصة" للفنان رفيق على أحمد من لبنان، وعروض حكى، ولقاءات متنوعة وعروض أفلام أهمها "سلطة بلدى" للفنانة نادية كامل من مصر.


رمضان خاطر

حفل الافتتاح شهد العرض الأول للحكواتى المصرى رمضان خاطر والذى يقدم من خلال "حكى مصاطب" حكايات استمدها من الحضارة المصرية والحياة اليومية ومن السيرة الهلالية ، أما العرض الثانى فبعنوان "حكايات من الأقطار التسعة" لبرالين غيبارا وهى حكواتية فرنسية من أصل لبنانى، كما تخلل المهرجان إقامة ورشة عمل حول المرأة والحكى لدينس أسعد من فلسطين.

مشروع حكايا يتضمن إلى جانب إقامة المهرجان مشروعات أخرى أهمها تطوير موقع إليكترونى للمشروع وتكوين شبكة "حكائون بلا حدود"، وعقد ورش عمل مفتوحة للحكائين.

«الحاسة السادسة» يفتح شهية مرام للمسرح


مرام

يبدو أن النجاح الجماهيرى الذى حققه العرض المسرحى "الحاسة السادسة" قد فتح شهية بطلته المطربة الكويتية "مرام" للتواجد المستمر على خشبة المسرح، "مرام" تفاضل حاليا بين أكثر من نص مسرحى لاختيار أيها تبدأ به ، "الحاسة السادسة" من إخراج عبدالعزيز المسلم، وقد عرضت فى الكويت وقطر والبحرين.

فى الناصرة .. دورات فى المسرح من أجل بناء شخصية مبدعة

مسرح "دراما" فى مركز "الواى إم سى إيه" فى مدينة الناصرة الفلسطينية ينظم قريبا دورات فى فن المسرح لا تهدف فى المقام الأول إلى التوجه إلى هواة ومحترفى هذا الفن وهذا هو الجديد فيها كما تقول "أميرة معلم" المشرفة على هذه الدورات والتى كررت التأكيد على عدم صحة ما يعتقده البعض من أن الهدف من تعلم المسرح يقتصر على إعداد ممثلين أو عاملين فى المسرح ، فى حين أن هناك ما هو أبعد من ذلك بكثير فمن خلال دراسات عديدة تبين أن للمسرح فوائد كثيرة فى التربية والتعليم مما جعل العديد من المدارس تدخل موضوع المسرح كموضوع منهجى . كذلك تدأب جهات أخرى على إقامة دورات مسرح فى العديد من المؤسسات لما لها من فوائد عديدة تعود على المشارك أو الطالب.

وأضافت "أميرة معلم" من هذه الفوائد، العمل على إعداد شخصية واثقة من خلال مجموعة من التمارين والألعاب، وهذه التمارين والألعاب بالتالى تساعد على التحرر من الضغوطات النفسية والجسدية، وتساعد على القدرة على التعبير اللفظى والحركى كما أنها تمنح المشاركين المساحة اللازمة للابتكار والإبداع.

فرقة من معهد الفنون المسرحية الكويتى فى مهرجان الخرافى


فهد السليم

أعلن رئيس قسم التمثيل والإخراج فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالكويت د. فهد السليم عن مشاركة فرقة مسرحية من طلبة المعهد فى مهرجان «الخرافى» المسرحى، فى تجربة هى الأولى من نوعها.

الفرقة سوف تتكون من بعض طلبة المعهد الذين يخرجون هذا العمل.

وأضاف السليم: هذه الخطوة تتم بعد تخطيط مستمر من أجل إخراج كوكبة أكاديمية من الفنانين الشباب والنجوم خاصة أن أغلب النجوم الشباب هم خريجو المعهد العالى للفنون المسرحية.

أيام البحرين المسرحية.. هذا العام


محمد عبد الغفار

كشف وزير الإعلام البحرينى «محمد عبد الغفار» عن أن وزارته بصدد الإعداد لمهرجان مسرحى سنوى تحت عنوان (أيام البحرين المسرحية) تنطلق دورته الأولى عام 2008 كتقليد ثقافى سنوى بما يعزز رسالة المسرح الثقافية والفكرية المهمة فى التنوير والتثقيف فى المجتمع.

وأشاد الوزير بمبادرة مسرح «أوال» فى تنظيم مهرجان «أوال» المسرحى للعام الثالث على التوالى مؤكداً أهمية تنظيم مثل هذه المهرجانات التى تساهم فى الارتقاء بمستوى ومضمون الحركة المسرحية فى البحرين باعتبارها رافدا ثقافيا أصيلا يرتبط بفكر وتطور ونمو المجتمع.

وقال عبد الغفار: إن تجربة مهرجان «أوال» المسرحى والتى تجمع بين خبرة كبار الفنانين وحماس الشباب تعد خطوة جيدة فى طريق اكتشاف المزيد من المواهب الشابة القادرة على إثراء الحركة المسرحية البحرينية مستقبلا، مؤكدا دعم وزارة الإعلام لمثل هذه الفعاليات إيمانا منها بأهمية إقامة المهرجانات المسرحية المتخصصة التى تساهم فى تنشيط وتطوير الحياة المسرحية فى المملكة وتجسد حقيقة دور المسرح باعتباره مرآة تعكس صورة وواقع المجتمع.

أعمال مهرجان دبى لمسرح الشباب على D.V.D.S

قام مجلس دبى الثقافى بتوزيع أقراص رقمية D.V.D.S لمسرحيات مهرجان دبى لمسرح الشباب، إلى جانب الصور الفوتوغرافية الخاصة بالورش والتدريبات التى سبقت الدورة الأولى من المهرجان إضافة إلى صور المهرجان.وقال ياسر القرقاوى منسق الفنون المسرحية فى مجلس دبى الثقافى،:من باب التواصل والتشجيع للشباب المشاركين فى هذا المهرجان، جاءت فكرة تقديم هذه المجموعة الرقمية، كأرشيف دائم سهل النسخ والنشر والتداول، كما أنها فرصة ليرى المشاركون أعمالهم ويطلعوا على تجاربهم الشبابية فى الدورة الأولى من مهرجان دبى لمسرح الشباب، كما أنها أيضا فرصة للمخرجين المحترفين للاطلاع على المواهب الجديدة واختيار المناسب منها فى الأعمال القادمة.

وأشار القرقاوى إلى وجود مجموعة رقمية خاصة بالصور الفوتوغرافية والتى تعتبر أرشيفا خاصاً لجميع التمارين والورش والتدريبات المسرحية، حيث تتميز بجودتها العالية وقيمتها الفنية الراقية، التى تتيح إعادة طباعتها ونشرها بالطريقة المناسبة، إلى جانب الملف الإلكترونى والذى يضم نبذة عن المسرحيات وكل ما نشر عنها فى مجلة آفاق ثقافية فى العدد الخاص بملتقى دبى للثقافة والفنون، والتى يمكن استخدامها مستقبلاً والرجوع إليها فى أى وقت لدراستها فى الكليات والمعاهد.

المجموعة ستوزع بالمجان على جميع الشباب الذين شاركوا فى الورش المسرحية التى أقامها مجلس دبى الثقافى، بالإضافة إلى إرسال نسخ إلى وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، وسيتم إرسال مجموعة كبيرة إلى جميع وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة.

شادى أبو شادى

• المخرج حسن سعد يضع حالياً اللمسات النهائية على مسرحية الأطفال «فارس وأمير الحواديت» لفرقة قصر سوزان مبارك.

• لقد حرر المسرح الشرطى الممثل من ركام من الإكسسوارات المجانية وبسط التقنية مع التأكيد على العمق الإشارى فى التعامل معها، كل ذلك لصالح وضع النشاط الإبداعى المستقل للممثل فى المقام الأول.



عرض روايح

الظاهرة موجودة فى القطاعين العام والخاص.. من 30 سنة

النجوم.. قلبوا الهرم المسرحى

أسوأ ما فى صناعة السينما انتقل إلى المسرح.. وأصبح النجم "حاكمًا بأمره"، تبدأ من عنده عملية "إنتاج" العرض المسرحى، ويشارك فى اختيار الأبطال الآخرين، بل وقد يصل الأمر لقيامه باختيار المخرج الذى يفترض أنه قائد العمل والمسئول عن اختيار "الكاست"!

المهزلة التى تكشف "انقلاب هرم" صناعة العرض المسرحى عبر عن وصولها لذروتها مقولة أحد المخرجين "أشكر النجمة الكبيرة التى اختارتنى مخرجًا لعملها".. وهى المقولة / الكارثة التى تناقلتها الصحف تعبيرًا عن.. "طبيعة المرحلة"!!.

الظاهرة بدأت منذ ما يقارب الثلاثين عامًا.. هكذا يؤكد شيخ مخرجى المسرح "حسن عبد السلام" والذى وصفها بأنها "ظاهرة اقتصادية" وليست فنية، وبدا عبد السلام متفائلاً وهو يؤكد أن الظاهرة فى طريقها للزوال.. فى حين يرفض الفنان هادى الجيار إلصاق بدايات الظاهرة بمسرحية "مدرسة المشاغبين" والتى وصفها بأنها كانت البداية الحقيقية لكسر احتكار النجم الواحد للعرض المسرحى.

ومن ظرف الزمان إلى ظرف المكان ننتقل مع ظاهرة "مسرح النجم".. ليؤكد لنا الكاتب الكبير يسرى الجندى أن الظاهرة ولدت فى أحضان مسرح القطاع الخاص الذى وصفه الجندى بأنه يتراجع حاليًا بعد أن استهلك نفسه، ولم ينج إلا مسرحا صبحى وعادل إمام اللذين يقدمان أعمالاً ذات قيمة، ويقرن الجندى ظاهرة مسرح النجم بظاهرة أخرى هى مسرح المخرج باعتبارهما وجهين لعملة واحدة هى الخلل الذى اعترى مسيرة المسرح.

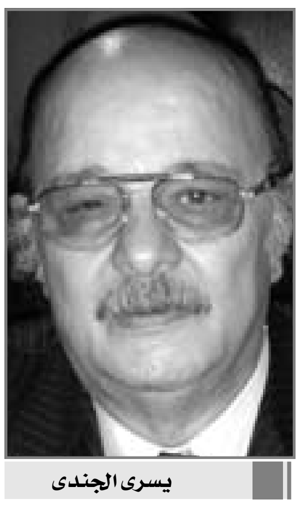
ارتباط الظاهرة بمسرح القطاع الخاص أمر يرفضه الكاتب والمنتج أحمد الإبيارى.. لأن المسرح الخاص -على حد تعبيره -لم يبق منه إلا مسرح عادل إمام وسمير غانم، وكلاهما نجمان ملتزمان لأقصى درجات الالتزام.

ومن جانبه يؤكد الممثل والمخرج المسرحى عادل هاشم أن الظاهرة موجودة فى القطاعين العام والخاص.. بل إن الأمر يأخذ صورة أشد ضراوة فى مسرح القطاع العام -حسب تأكيده - حيث لا صوت يعلو على صوت النجم، والكل "تحت الطلب" وصولاً إلى مدير الفرقة الذى يحرص على "التصوير" مع النجم وبث أخبار صحفية عن تعاقده مع النجم أو النجمة الفلانية.

يفتح عادل هاشم الجرح على اتساعه.. ليؤكد أن المسرحين العام والخاص أصبحا يتعاملان مع النجم باعتباره.. مقاولا "يقوم باستقدام

يسرى الجندى:
سيطرة النجم والمخرج وجهان لعملة "الخلل المسرحى"

عادل هاشم:
النجم أصبح مقاولاً والظاهرة أشد قسوة فى القطاع العام



يسرى الجندى

هادى الجيار:
هيمنة النجم على العرض المسرحى.. أكذوبة أسمع عنها ولا أراها

حسن عبد السلام:
الظاهرة فى طريقها للاندثار.. وسبحان من له الدوام



هادى الجيار

«ترزى» لتطبيط النص على مقاسه..

هيمنة النجم على مقدرات العرض المسرحى باعتبارها "انعكاسًا" لظاهرة مسرح النجم حقيقة يعترف بوجودها أحمد الإبيارى والذى وصفها بأنها موضة وعلى من يقبل بها أن يرضخ لشروطها، فى حين يؤكد حسن عبد السلام أنه لم يشهد مثل هذه الهيمنة خلال سنوات عمله الطويلة والتى جاوزت النصف قرن.

ويرجع يسرى الجندى أسباب وجود هذه الهيمنة لانفلات عيار العملية الفنية وتراجع الحالة الثقافية، ليحل المعيار التجارى محل القيمة الفنية.. والنتيجة حالة "التسطيح العام" التى نعيش فصولها يوميًا.

هيمنة النجم وارتفاع صوته ظاهرة لم يرها أو يسمع عنها الفنان هادى الجيار خلال سنوات عمله الطويلة فى مسرح الدولة، الذى عرف النجوم طريقهم إلى خشبته مؤخرًا.. هكذا أكد الجيار وهو يهز رأسه رافضًا كل ما يقال عن هيمنة النجوم على صناعة العرض المسرحى.

المخرج الكبير أحمد عبد الحليم اعترف بأن وجود النجم فى العرض المسرحى هو أحد عناصر الجذب الجماهيرى وإن شدد على أن المعيار الأول والوحيد لنجاح العمل من عدمه هو النص الجيد والرؤية الإخراجية المبدعة، الأمران اللذان لا يعوضهما وجود مائة نجم فى العرض.

وينفى عبد الحليم أن يكون النجم مهيمنًا على العمل المسرحى قائلاً إن هذا قد يحدث فى الفيديو، أما المسرح فإن وعى المخرج عادة ما يحول دون حدوث هذا ورفض عبد الحليم استخدام واقعة إعادة عرض مسرحية "الملك لير" دون العودة إليه للتدليل على ظاهرة هيمنة النجم مؤكدًا أن هذه الواقعة كانت وراءها أمور شخصية بينه وبين رئيس البيت الفنى السابق.. وليس لنجومية الفخرانى دخل بالأمر.

المخرج الشاب شادى سرور وصف ظاهرة مسرح النجم بأنها استثمار تجارى لـ "قبول" النجم.. وإن وصفها بأنها سياسة أثبتت فشلها! وذكر شادى أن المسألة تعتمد على قوة شخصية المخرج ومدى تقبله لتدخل النجم فى عمله مؤكدًا أن مثل هذه الأمور لا تحدث فى العروض التجريبية ربما لأن أبطالها ليسوا من النجوم.

محمد عبد القادر

• المخرجة عزة الحسينى تستعد لتقديم عرض مسرحى جديد لفرقة بيت ثقافة طامية بالفيوم.

● مما لا ريب فيه، أن ما يؤثر فى المتفرج بصورة أساسية، وما يجب علينا صقله هو الفكرة.. المضمون.. ولكن إذا كنا نريد لفكرنا أن يبلغ الصالة لتوصيل الفكرة، ولكى يدرك المتفرج المضمون، يجب علينا أن نطور وسائلنا فى التعبير، وأن نجعلها أكثر مضاء ومرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر.

يندِّدون بمركزية العاصمة

مسرحيو السويس يطالبون بإلغاء مجانية العروض

يلعب مسرح الثقافة الجماهيرية، وهو ذلك المسرح الذى تقدمه فرق الهواة الإقليمية التابعة لهيئة قصور الثقافة فى جميع محافظات مصر، دوراً بالغ الأهمية فى إثراء الواقع المسرحى المصرى.

وانطلاقاً من هذه الأهمية تجوب «مسرحنا» كل محافظات مصر للاقتراب من المسرحيين بها والتعرف على المشاكل التى تواجههم، وكذلك القضايا التى يناقشها مسرحهم، والآمال التى يعلقونها على هذا النشاط الحيوى.. والفاعل.. خاصة أن إجمالى عدد هذه الفرق ما بين قومية وبيوت وقصور وأندية، يصل إلى أكثر من 250 فرقة مسرحية.

فى هذا العدد ننشر وقائع ندوة «مسرحنا» مع المسرحيين فى محافظة الإسماعيلية ونستكمل باقى المحافظات، كل محافظة على حدة، فى أعدادنا القادمة.

وفى هذا العدد تنشر "مسرحنا" الندوة التى أقامتها مع مسرحيى السويس، والتى حضرها من "مسرحنا" مسعود شومان مدير تحرير الجريدة، وتابعها محمود الحلوانى هشام عبد العزيز من هيئة تحرير الجريدة.

بدأت الندوة بكلمة مسعود شومان مدير تحرير "مسرحنا" تناول فيها الهدف من إقامة الندوة موضحًا أهميتها فى التعرف على أهم المشكلات التى تواجه المسرحيين فى السويس، والحلول التى يرونها لحل هذه المشكلات، كذلك التعرف على أحلامهم المسرحية وطموحاتهم التى يرغبون فى تحقيقها.

منصور غريب المخرج والممثل المسرحى أعرب عن سعادته بجريدة "مسرحنا" وتمنى أن تعود إلى سابق اهتمامها بالحركة المسرحية فى الأقاليم، حيث لاحظ أنها حولت اهتمامها إلى مسرح الدولة ولم تعد تولى الاهتمام نفسه بالمسرح فى الأقاليم، مطالبًا بتركيز الاهتمام بعروض الأقاليم وفنانيها لأن هذا الاهتمام هو الدافع المعنوى الذى يمكنه تنشيط الحركة المسرحية، كما طالب غريب بنشر أخبار نوادى المسرح.

وعلق شومان بأن ملاحظة غريب تظلم "مسرحنا" كثيراً وطالبه بإعادة قراءة ما ينشر فى الجريدة فى كل أعدادها ليتأكد من اهتمام الجريدة بالمسرح فى الأقاليم. ودلل على ذلك أيضاً بالندوات التى تهتم مسرحنا بإقامتها فى كل إقليم على حدة للتعرف على أحوال المسرح فيه ومحاولة التوصل لمقترحات تساعد على تطوير هذا المسرح.. وتساءل شومان: لماذا لا ترسلوا أخباركم للجريدة، وسيركم الذاتية لتساعدونا على إلقاء المزيد من الأضواء عليكم.

وتساءل الممثل والمخرج عبد الفتاح قدورة: هل يمكن للجريدة أن ترشح عروضًا للمهرجانات وكيف يتم ذلك؟

لا.. للمخرج الكبير

واستأنف منصور غريب حديثه مطالبًا بإلغاء باب أول "وباب ثان" وألا تحدد ميزانية أى عرض مسبقًا، وتحديدها بناء على العمل، مع عدم الفصال فيما يحدد فى النهاية، كذلك اعترض غريب على ترشيح مخرج كبير لموقع صغير لأن ذلك يضر بميزانية العرض..

وأشار منصور إلى أن إعادة الهيكلة التى تقوم بها إدارة المسرح مسألة جديدة لكننا لم نر نتائجها حتى الآن..

شومان: هل الهيكلة خارج إطار العرض المسرحى صحيحة؟

الجميع: لا

أحمد أبو سمرة كاتب وممثل ومخرج: أرى أن لجان الهيكلة خاطئة لأن المسرح عمل جماعى، ويجب أن يتم التقييم بعد مشاهدة العروض.

قدورة: إعادة الهيكلة أفادت فى أن الاختيار أصبح طبقًا لقواعد، لكنها أضرت أيضًا لأنها تقريبًا أغلقت الباب أمام المواهب الجديدة.. ومبدئيًا يجب على الهيئة تثقيف المسرحيين أولاً، فالمشكلة هى عدم وجود ثقافة مسرحية لدى بعض المسرحيين، خاصة الشباب.



مسرحيو السويس يتحدثون فى الندوة

عبد الحليم السيد مخرج مسرحى ومن رواد مسرح السويسى قال: فى سنة 63 أنشأت الدولة أول فرقة مسرحية على مستوى الجمهورية، وتقدمت الفرقة بـ "250" فنانًا نجح منهم من نجح بدون تمثيل، ثم تم عمل محاضرات تثقيفية، وذلك من خلال صندوق خدمات المحافظة، كما كان بعض أساتذة المعهد العالى للفنون المسرحية يأتون إلى هنا، فى السويس، ويلقون علينا المحاضرات، وهو ما أفاد المسرحيين فى السويس، وقد حضر إلينا عبد الرحيم الزرقانى، وسعد أردش الذى كان عائدًا من إيطاليا توًا وقد استفدنا منه كثيرًا فى عرض "كوبرى الناموس" وأذكر من الممثلين الذين قاموا بهذا العرض فتحية طنطاوى، على سعد، سعد فهيم، سيد رزق، طاهر الليثى، حجازى غريب، نادية طنطاوى وعبد الهادى الصيفى..

عبد الهادى الصيفى المؤلف والممثل والمخرج المسرحى قال: أنا لى تجربة مع مسرح الثقافة الجماهيرية.. حيث قمت منذ زمن بعمل تذاكر لدخول المسرح، أمَّا الآن فالعروض تقدم للجان فقط، وقد انصرف عنها الجمهور لأنها أصبحت مجانية.

العلم فى الراس

الممثل والمخرج المسرحى محمود طلعت قال أنا ممثل فى أكاديمية الثقافة الجماهيرية.. فهى التى علمتنا المسرح.. تتلمذنا على يد الأستاذ الخولى، والمخرج عبد الفتاح قدورة، لذلك أرى أنه لا يجب أن ننتظر أحداً من القاهرة ليعطينا محاضرات فى المسرح.. فالمكتبة موجودة، "والعلم فى الكراس مش فى الراس.." بعكس ما يقال!.. فى العامين الماضيين، وأثناء فترة الإحلال والتجديد فقدت الفرقة كثيرًا. فالمسرح أصبح مثل الخرابة.. كلنا فنانون هواة، وهذا شرف لنا.. ولكن للأسف القاهرة مسيطرة على كل شىء ويجب أن يؤخذ رأى فنانى الأقاليم فى وضع خطط العملية المسرحية.. فلدينا أفكار كثيرة لتطوير المسرح ومن المهم أن يستمع أحد إلينا.. كذلك يجب تسويق العروض الجيدة للفضائيات، وهى مشكلة إعلام، والإعلام الإقليمى يستطيع أن يقوم بهذا الدور.. فنحن حين ندعو القناة الرابعة (مثلا) لتصور عدة دقائق فإنها تطالب بتوفير ما لا طاقة لنا به من تكاليف.. ومع ذلك فإنها حين تأتى تقوم بالتصوير مع المسئولين.. كذلك كان وجود القناة الرابعة فى الإسماعيلية بمثابة تهميش لبقية المحافظات، كما أن قيادات هذه القنوات تأتى من المركز، وكأنهم قاهرة أخرى.

أين التليفزيون؟

حسن الإمام الكاتب المسرحى قال: يجب تصوير العروض كذلك فى قناتى التنوير والثقافية.. فأين الهيئة وما هى علاقتها بهذه القنوات؟!.

محمود طلعت: فعلاً لو تم تفعيل دور الإعلام بنا فسيظهر مبدعون كثيرون فى كل عناصر العمل المسرحى.

أحمد أبو سمرة المؤلف والمخرج المسرحى قال: أرى أنهم لن يستطيعوا اكتشاف المواهب فى أى إقليم، مادام أعضاء اللجان لا يتعاملون بمنطق عادل.. ويغلبهم داء المركزية.

المقاومة والخصوصية

عبد الفتاح : يتميز المسرح السويسى بأنه مسرح مقاومة.. وهو ما مثل فى الماضى شخصيته المميزة والمختلفة والتى ظلت لصيقة به حتى عام 1980 حيث حاولنا التغيير خوفًا من تكرار أنفسنا.. ولكن للأسف لا توجد نصوص جيدة، وحتى المتاح من المؤلفين تواجههم مشكلات إجازة نصوصهم.. وبذلك تواجهنا عوائق من تقديم أعمال لكتاب محليين، كما تواجهنا مشكلات أخرى مع نصوص المبدعين الكبار حيث يرفض الورثة الأجر الزهيد الذى تقدمه الثقافة كما أن الفائزين فى مسابقات النصوص التى يقيمها إدارة المسرح معروف دائماً.

شومان: هل تشكك فى نزاهة إدارة المسرح فيما يخص مسابقاتها؟

قدورة: نعم أشكك.

منصور غريب: هناك مشكلة أخرى وهى أن المخرجين كثيراً ما يستسهلون الاشتغال على نصوص المؤلفين الكبار.. فاسم المؤلف يتحكم أحيانًا فى تقديم اللجان.

جهاد محمد التمساح، ممثلة وشاعرة: فيما يتعلق بخصوصية المكان، فإننا نفقدها، حيث أصبحت كل عناصر العرض مستوردة فليست خصوصية السويس هى المقاومة فقط، بل إننى أعتبر أن كل عناصر العرض تمثل خصوصية.. كذلك لا يوجد صف ثانٍ فى فرقة السويس، وهذه مشكلة، وتزيدها حدَّة أن الفرق الإقليمية منقسمة على نفسها!

إذن أين دور المكتب الفنى؟

النظام الإدارى

منصور غريب: فى فترة سابقة كان المكتب الفنى يؤدى دوره، ويفرض على المخرج كل عناصر العرض المسرحى.. لكن المكاتب الفنية أُلغيت .. وهذا العام أنشأت مكتبًا فنيًا بشكل ودى.

محمود طلعت: النظام الإدارى المعمول به للأسف يضطرنى لأن أتحول لموظف، أفكر بشكل مالى وإدارى وليس بشكل فنى.. والنظام المتاح يفتح بابًا للسرقة.. وباختصار المخرج فى الثقافة الجماهيرية يعمل "ماشطة وداية". ولو اعتمدنا على الموظف فسوف يأتى بخامات لا تصلح للعمل لأنها رخيصة.

شومان: وما هى اقتراحاتكم لعمل مسرح جيد؟

حسن الإمام: أقترح عمل ورشتين مسرحيتين فى فترة التوقف، وكذا محاولة القيام بعملية إبداع جماعى.

عبد الحليم السيد: أحلم فى ظل التشكيل الجديد، أن يقوم المكتب الفنى الذى أنشأناه بالانتخاب الحر بالمساعدة على إعادة أمجاده على أسس علمية سليمة وفق خطة موضوعية. وأن يكون له رأى فى الكوادر الفنية التى لم تنل حقها، وأن تقف بجانب الفنان المخلص.

منصور غريب: أتمنى أن تحارب الجريدة لأجل عودة عيد الفن، لتكريم الفنانين الإقليميين الذين علمونا جميعًا.

محمود طلعت: أتمنى أن تهتم القنوات الإقليمية بالمسرح الجماهيرى فالمسرح الإقليمى هو حائط الصد الحقيقى للمسرح المصرى.

عبد الفتاح قدوره: أتمنى من وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى، ومن الفنان الدكتور أحمد نوَّار أن يدعموا تواجد أبناء المسرح الإقليمى فى مهرجانات المسرح.. كما أتمنى أن يتم تعديل مواعيد العروض بحيث تعرض فى الصيف وليس فى الشتاء حتى يكون الجمهور متفرغًا لنا.

عبد الهادى الصيفى: أتمنى ألا تغادر عناصر الفرق أقاليمها، كما أتمنى أن تقوم جريدة "مسرحنا" بنشر نصوص عربية.

أدار الندوة:

مسعود شومان

وأعدَّها للنشر:

محمود الحلوانى

هشام عبد العزيز

نحلم بتسويق عروض الهيئة للفضائيات

القناة الرابعة تنحاز إلى الإسماعيلية وتهمل باقى محافظات الإقليم

نتمنى أن يعود «عيد الفن» من جديد لتكريم من علمونا المسرح

المخرج فى الثقافة الجماهيرية مظلوم.. فهو يعمل "ماشطة وداية"



عبدالحليم السيد



عبد الفتاح قدورة

● مسرحية «الشفرة» يبدأ تقديمها من الخميس القادم على مسرح فيصل ندا بشكل يومى لمدة أسبوعين.

• إن العلاقة بين المخرج والمؤلف لابد أن تكون وثيقة ومؤسسة على النقاشات المستمرة بينهما ليس حول مضمون المسرحية ومقولاتها فحسب وإنما حول التقنيات التى يفضل استخدامها لتحقيق هذه المقولات والوصول إلى جماليات أفضل.

يؤمن بمقولة ابن عربى.. الأئمة لا يلتفتون للوراء..

عبد الكريم برشيد: أعتبر نفسى «معارضًا كونيًا»

مخطوطة مسرحية جديدة انتهى من كتابتها ولم تطبع بعد.. كانت مفتاح حوارى مع الكاتب المسرحى الكبير "عبد الكريم برشيد".. وبابى للولوج إلى عالمه الرحب المتمرد.

"برشيد" المغربى الذى تجاوزت كتاباته الحدود السياسية لتجد لنفسها مكانًا فى المشهد المسرحى والفكرى العربى، رغم الحصار المفروض عليها فى "وطنها الأم"، يخوض فى عمله الجديد "بحر العلوم" مغامرة خطرة فى الأرض التى طالما طرقها، مختزلاً – كعادته – فى مفرداتها معنى الوجود الإنسانى.

"مسرحنا" حاورت "برشيد" المتمرد الأبدى والمعارض الكونى، كما يحب أن يصف نفسه، وكما يحب "مريدوه" وصفه..

• بداية أجد نفسى شغوفة بالاقتراب من جديدك "بحر العلوم".

– فى – "بحر العلوم" بطل محب للمعرفة، عاشق للعلم، يعرف أشياء بلا حصر ويجهل ابن من هو؟! فيظل طوال الوقت يبحث عن الأب المجهول، ذاك الأب الذى قد يكون الوطن.. أو المعرفة فى معناها المجرد.

يبدو العمل كبحث عن إجابة جديدة لسؤال قديم، وتنويعه جديدة على لحنك الأثير..

– أكتب لأختزل العالم وأعيد قراءة واقعنا، لا أمل التساؤل وأؤمن أن المسرح هو فن المعارضة، أقول كلمتى ثم أمضى، وأؤمن بمقولة ابن عربى "من يصلى بالناس لا يلتفت إلى الوراء.."

• من بحر العلوم "إلى اسمع يا عبد السميع" أعود لأتساءل.. كيف ترى ذاك النص الذى كتبته منذ 29 عاماً؟

– مازلت أحمل هذا النص فى قلبى لأنه محمل بالكثير من القضايا والمعاناة الإنسانية سواء فى شقه الاجتماعى أو الوجودى، فالأحداث يقتسمها رجل وامرأة تماما كما هو الكون ورغم أنهما يعيشان فى عالم واحد، فى بيت واحد، فلكل منهما عالمه وطقسه فالمرأةً أكثر التصاقًا بالأرض وأكثر واقعية، وهذه المسرحية مثلها مثل الكثير من أعمالى محاولة لقراءة واقعنا من خلال حكاية لها زمن معين ويمكن تقديمها فى مكان معين، فهذا الإنسان يعيش فى إطار دولة، والدولة ذات نظام قمعى بوليسى، فى هذه الدولة يعلن حظر التجول ليلاً، يخرج "عبد السميع" بتحريض من زوجته ذات ليلة ثم لا يعود.. أين ذهب؟! من اختطفه؟ هل هو البوليس؟ هل القدر؟ تظل الزوجة تنادى "اسمع يا عبد السميع" ولكنه لا يسمح ولا يجيب!

• مارست الإخراج ومثلت أمام الجمهور الفرنسى وأنت فى الأصل مؤلف، أين تجد نفسك فى هذه الثلاثية؟

– أجدها فى التأليف، فالتمثيل كان من المفارقات الغريبة فى حياتى.. حيث كنت أشارك كمساعد مخرج فى ورشة عمل عام 1973 وقمت بدور ضابط بوليس وكانت المسرحية فى الهواء الطلق وأمام جماهير كثيرة من الفرنسيين والمغاربة.

• لو انتقلنا إلى الإخراج.. هل توافق أن يتدخل المخرج الذى يتناول أعمالك بالهدم أو الحذف...إلخ؟

– أولاً أود التحدث عن نفسى كمخرج، فقد كانت بدايتى من خلال مشروع مهم لتقديم عدة مسرحيات لمؤلفين عرب منها "مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور، و"مأساة بائع الدرس الفقير" لسعد الله ونوس، كما أخرجت "طب الإمبراطور" للدكتور عبد الغفار مكاوى، وحولت رواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ إلى مسرحية، وأخرجت مسرحية "تعازى شيعية" من خلال نص يعود إلى القرن السابع الهجرى وقدمته باسم "الحسين يموت مرتين" وقدمت بعد ذلك "تحالف النينجا" كما قدمت "الزاوية" وظللت كذلك حتى أواسط السبعينيات ثم تفرغت للكتابة والنقد وتركت نصوصى فى عهدة المخرجين الآخرين.

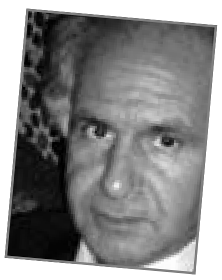
29 عامًا مضت ومازلت أحمل "اسمع يا عبد السميع" فى قلبى

ضد الأيديولوجيا المغلقة.. ضد الشعاراتية.. ومع المسرح الهادئ

اشتراكيو المغرب ظلوا 40 عامًا يبشروننا بالجنة.. وعندما وصلوا للسلطة انقلبوا على خطاباتهم القديمة



عبد الكريم برشيد



• بالطبع لك وجهة نظر فى الإخراج تكونت عبر أعمالك العديدة؟

– الإخراج هو رؤية يقتسمها المخرج مع الكاتب، ونحن نعرف أن الأبوة لا تكون بالشكل البيولوجى فقط ولكنها تكون بالتبنى أيضا.. فمسرحية أتبناها.. أتبنى أفكارها وتصبح بالتالى مسرحيتى ومسرحية المؤلف فى الوقت ذاته لذلك فنحن فى حاجة إلى مخرج واع لا يأخذ الأعمال بشكل اعتباطى ولكن بعد أن يؤمن بها ويدافع عنها كما يدافع عنها مؤلفها.

• لست إذن مع المخرج الذى يقوم بهدم كيان النص ليعيد بناءه؟

– على الإطلاق.. وأتعجب من مخرج يختلف مع مسرحية تمام الاختلاف.. يأخذها ثم يشغل فيها المقص ويمسخها مسخًا تامًا ولا يترك منها شيئًا.. وأرى الإخراج مثل الجراحة.. هناك الجراحة التجميلية التى تضيف المحسنات، وهناك الجراحة العلاجية التى ربما تقطع بعض الزوائد الضارة وأرفض أن يتحول هذا الجراح جزارًا يقطع الرأس والأطراف.

• هل حدث معك مثل هذا؟

– المخرجون الذين تعاملت معهم اقتسموا معى أفكارى، منهم هشام جمعه، محمد دسوقى، ماهر سليم، كلهم اقتنعوا بأفكارى وأطروحاتى النظرية، وكانوا قريبين جدا من الناس ومن حياتهم، فأنا ضد الأيديولوجيا بمعناها المغلق، ضد الحزبية المغلقة، ضد الشعاراتية، ومع مسرح هادئ يخاطب أرواح الناس ويحمل قضية ورسالة.

• كيف ترى واقع النقد الآن، وهل تساعد حركة النقد فى دفع عجلة المسرح والقيام بدورها التنويرى؟

– النقد هو أحد أضلاع الحركة الإبداعية ولا وجود لحركة مسرحية مزدهرة ومتطورة دون وجود رؤية نقدية تمثلها عين الآخر التى هى العين الساحرة الواعية العاشقة وليست العين الحاقدة.. تذكرين أن مسرح الستينيات والسبعينيات فى مصر رافقه كوكبة مزهرة من النقاد أمثال د. محمد مندور وصولا إلى د. على الراعى، د. عبد القادر القط وفؤاد دواره، فهؤلاء عشقوا المسرح وكانوا قريبين للعملية المسرحية فتأثر بهم المسرحيون واستفادوا من خبراتهم لذا فنحن بحاجة إلى نقاد قديسين بعيدين عن الحسابات الشخصية.

• تتعامل عادة مع التراث بشكل غير مباشر؟

– مسرحياتى كلها قائمة على التراث، لأنى أرى أن الإنسان لا يكون إلا فى إطار التراث والتاريخ، والتراث هو التاريخ الحضارى واللغوى، اللغة التى ما زلنا نتحدث بها الآن.. هل نحن الذين صنعناها؟؟ أم هى نفس اللغة التى تكلم بها امرؤ القيس والمتنبى والبحترى، لذلك فكل مسرحياتى إما قائمة على فكرة تراثية أو فيها نفحات من روح التراث.

• لو ذهبنا إلى أقصى الاتجاه المعاكس لنتحدث عن التجريب وأسألك كيف تراه؟

– أى كاتب حقيقى لا يمكنه إلا أن يكون تجريبيًا، فالإبداع ضد الاتباع وكل إبداع جديد تجريب، لكن التجريب فى كثير من الأحيان يتحول إلى «قميص عثمان» لنعلق عليه فشلنا وهروبنا من إعطاء رؤية وموقف، فنهرب إلى الشكليات والبصريات والأزياء والحركات التى ليس لها معنى.

• هلاً رسمت لى خريطة للحركة المسرحية فى المغرب، المسرح المغربى تعتمد أكثر التجارب فيه على شباب الهواة، أما المسرح التجارى فهو الحلقة الأضعف لماذا؟

– لأن الإنسان المغربى لا يؤمن بالنجم والمسرح التجارى يقوم أساسًا على منظومة النجم، فالجمهور فى مصر مثلاً يذهب إلى المسرحية ليس من أجل موضوعها أو مؤلفها أو مخرجها.. إنما من أجل أبطالها.

• كيف ينظر إذن جمهور المتلقين فى المغرب إلى المسرح؟

– ليس لدينا جمهور واحد، بل جماهير متعددة فالجمهور فى العقد الأخير أصبح يضيق قليلاً بالمسرح.. فى ظل المنافسة أمام السينما والأقمار الصناعية وكرة القدم التى شدت الجمهور إليها بشكل خطير.

• تتراوح علاقة المثقف بالسلطة بين أن يكون مناوئًا لها أو محايداً.. وأحيانا يأخذ جانبها.. أين تراك تقف منها؟

– أعتبر نفسى معارضًا كونيا.. فالمسرح كما قلت هو فن المعارضة، المسرح الحقيقى الفاعل هو الذى يعارض ويناوئ والذى يرفع راية العصيان، ويؤمن أنه ليس هناك حد للنضال. ففى الواقع المغربى هناك النظام والحكومات، النظام هو الثابت والحكومات هى المتغيرة، لأن الذين يسيرون الحكومة هم الاشتراكيون، يعنى أولئك الذين ظلوا لأكثر من أربعين سنة يمارسون النقد ويبشرون بالجنة ولكن لما صعدوا انقلبت الآية وخانوا رفاقهم وأصدقاءهم وتنكروا لكل خطاباتهم القديمة ولذلك واجهتهم وأظهرت وجههم الحقيقى ولدىّ ركن فى جريدة يومية أمارس فيها الشغب!

• إذن أنت كاتب مشاغب؟!

– نعم وإلا ما معنى أن أكتب وبالمقابل فإن أصحاب السلطة يعاملوننى بالمثل فمسرحياتى لا تُدعم فى المغرب ولا تقدم، بينما تقدم فى تونس، مصر، الجزائر، ليبيا وفى العراق.. وحتى حينما كانت الرباط عاصمة للثقافة العربية لم توجه إلىّ مجرد دعوة للحضور.. ومع ذلك عندما تقرر وزارة التعليم تدريس المسرح لا تجد إلا مسرحياتى لتقررها على الطلبة..

• مفارقة!!

– أينما يتم الحديث عن التنظير لا يمكن أن يتحدث إلا عن نظريتى لأننى شخصيًا لا أقوال إلا ما أؤمن به ولا أكتب إلا ما أعتقد.

حوار: صفاء البيلى

مسرحنا
جريدة كل المسرحيين

العدد 28 | 21 من يناير 2008

«عرايس حلاوة»

فى إطار مهرجان المسرح العربى وتحت مظلة أكاديمية الفنون – المعهد العالى للفنون المسرحية – شاهدت عرض «عرايس حلاوة» على مسرح العرائس.

عدت للوراء سنوات حينما كنت أدرس بأكاديمية الفنون وأنا بين زملائى الطلبة الذين لم يتخرجوا بعد.. وتذكرت وقتها.. كم كان الإنسان حراً ينعم بقسط أكبر بكثير من حريته كموظف مبدع فى وزارة الثقافة وأحد العاملين بالبيت الفنى للمسرح، وبعيداً عن دولة المؤسسات كانت الآمال والحياة الرحبة عكس ما نراه الآن فى الحياة العملية وما يلتصق بالإبداع المسرحى من انتهاكات عديدة وعلى كل المستويات بداية من اختيار النص الذى يعد حجر الأساس فى العملية المسرحية مروراً باختيار المخرج لأنه صديق حميم ويجب مجاملته لأنه أحد الرجالات المهمة واختيار الممثلين، وأكل عيش للمساعدين ومجاملة لبعض الفنانين.. وحوارات لا تنتهى لتقديم هذه الخدمة الثقافية عالية الجودة والتى لا تسمن ولا تغنى من جوع...

جائز لأنه مال سايب!

جائز لأن هذا جزء من منظومة أكبر منا جميعاً، وحتى نظل هكذا تحت تأثير التنويم المغناطيسى فلا تفكر ولا تعترض ولا تثور ولا تحتج وتبحلق بعينيك وتفتح فمك بلادة لا اندهاشاً من شىء!!
ما علينا.. كل هذا مجرد نفايات..

و«مجرد نفايات» هو الاسم الشرعى للعمل المسرحى «عرايس حلاوة» والذى التقطه المعد أحمد يوسف عزت – المدرس المساعد بكلية تربية بورسعيد – من النت.. والنص لقاسم مدكور وهو مؤلف عراقى الجنسية، والعرض مونودراما الممثل الواحد؛ يتناول حالة من حالات التكشف الحاد لرجل ثورى يسارى أتم عامه الستين وهو يحاول الانتحار منذ عشرين عاماً ويفشل!

لأنه لا يستطيع أن يعود باللحظة الشريفة فى حياته حينما كانت أفكاره اليسارية الحرة مرتبطة بالمثالية، مرتبطة بالحلم الجماعى حينما كان يصبو إلى تغيير العالم للأفضل وتم اعتقاله وشركاء الكفاح المسلح..

وعلى حافة المقصلة راودته السلطة مقابل منحه الحق فى الحياة.. فوشى بأخيه وبأصدقائه فكانوا ضحاياه فى هذه الصفقة غير الإنسانية..

وباع أفكاره ومبادءه التى صارت كتباً وأحرفاً سجلها التاريخ ولا يستطيع الخلاص منها.

والتى فقد بعدها كل سبل الراحة، فأخذ ينغمس فى دناءاته شيئاً فشيئاً فاستباح ابنته وقام بمضاجعتها وقدم زوجته لأصدقائه فتركته كلتاهما... وحيداً..



إن الشخصية الدرامية فى العرض أشبه بالشخصية التراجيدية والتى تدفع ثمن سقطتها حتى النهاية ولا يمكن الرجوع للوراء أبدا ولأنها أصبحت من المقدرات، إن هذا الرجل يتمنى أن ينال الموت بشرف اللحظة التى وضعته فيها السلطة لثورته على الظلم ويرفض أن يتمرغ فى نفايات هذه الحياة العفنة.. لكن هيهات فهو لم يعد سوى بوقاً لدعارة وطنية ذات وزن وقافية كما ذكر وهو اليسارى الذى لا يحترم فكره عندما صار دماً ولحماً وهو الذى يحمل كل الشعارات الكاذبة وهو الذى كان نبياً للثورة وهو كفر بها وصار من ألد أعدائها..

وهذه الشخصية المأساوية تسعى للخلاص والتطهر من جرمها فى حق نفسها والآخرين لأنها ليست جديرة بهذه الحياة، وليست جديرة بأن تحلم بموتة شريفة بل تنتهى بها الحياة فى سلة المهملات كنهاية حتمية لحياة قذرة دنيئة شوهتها الخيانات بكل مستوياتها الفكرية والنفسية والجسدية.

قام بإخراج العرض.. «ميدو» أحد طلبة أكاديمية الفنون وقام بعمل الديكور محمود خليل والتمثيل لأحمد الشوربجى.

على مدار الساعة تقريباً قام الممثل أحمد الشوربجى ببذل مجهود يحسب له لفعل هذا التواصل مع المتلقى حيث إن نوعية هذه العروض ذات الممثل الواحد، مجهدة ولا تحتمل سقطات الإيقاع، فعلى الممثل الجيد جذب انتباه جمهوره من أول لحظة إلى نهاية العرض ولأنها عروض فكشف أيضاً القائمون عليها بسهولة بالغة كل عناصر اللعبة المسرحية.

وقد أجاد أحمد الشوربجى، لولا غياب نهايات جمله السريعة رغم أن الحوار مفعم بالجمل المأثورة والحكم وبلاغة فى اللغة، كما كانت حركته فى بعض الأجزاء سريعة فينتقل من مكان لآخر فكان هذا بمثابة تشتيت انتباه المتلقى ويفوت عليهم التركيز فى لغة الحوار المهمة.

استخدم المخرج مساحة المسرح بشكل جيد فجاءت السينوغرافيا موحية ومعبرة عن هذا الجو الكئيب والمعتم، وكل هذه الفوضى والقذارة التى تنغمس فيها الشخصية، فجعل من كل كتبه عرائس حلاوة تحمل مشنقة فتعددت المشانق فى منزله وتكدست كل أفكاره فى أكياس ضخمة للقمامة وخطوط طولية وعرضية تشبه سارى السفن ومكتب يحمل خلفه كل شعارات النازية.

وعلى يمين مقدمة المسرح نجد المرحاض حيث أراد المخرج أن تتعرى الشخصية كاشفة عن كل ما ألم بها من أفكار دنيئة وكيف لفظ أقرب الناس إليه كمن يستعمل المرحاض للتخلص من قاذوراته.

وأحاط العمل بموسيقى كنسية، قد تكون معبرة عن جلال لحظة الموت أو الرغبة فى الموت الشريف ولكنها لا تعبر عن دناءة الشخصية وانحطاطها والتى ظلت تتكشف لنا على مدار أحداث العرض..

إن المعد قد اختار للعرض اسم «عرايس حلاوة» مبرراً ذلك بأن أفكاره الحلوة المزخرفة صارت مجرد مشانق تعذبه وتقتله لأنه فى حالة اغتراب تام عنها وخائن لها.. وبرر هذا على مستوى العرض.. لكن أرى أن الاسم الأصلى للنص أكثر عمقاً وإيضاحاً مباشراً لفكرة النص فهو ليس بديلاً عن مجرد نفايات..

عندما يكون الموت بشرف أمنية ليست سهلة المنال



//////////////////

حنان مهدى

• هل يعنى التجريب مضمونا أو مضمونات مما يلى: التمرد على القواعد. حرية التعبير. اختراق المألوف الدرامى. إبداع معملى. ثورة فى تقنيات العرض والسينوغرافيا. أم البحث عن وسائل جديدة وفضاءات مغايرة عما هو سائد، وذلك لتقديم رؤية جديدة للعالم؟

«كرنفال الطيور»

احتفال صوفى أم رحلة داخل الذات؟

عرض مثير للجدل يحمل العديد من التساؤلات لدى المشاهد: هل العرض عبارة عن طرح لأفكار الصوفية ومبادئهم؟

أم هو عبارة عن تقديم محاولة للبحث بداخل الذات الإنسانية للوصول إلى الطاقة الكامنة بداخل الإنسان واستخدمت الصوفية كغلاف لهذه الحالة التى تعتمد فى الأساس على الإيقاعات المستوحاة من إيقاعات حلقات الذكر الصوفية التى تستفز فى الإنسان استخراج طاقته الكامنة من خلال بعض الحركات الجسدية العشوائية والتى تسيطر عليها وتستفزها وتستخرجها الإيقاعات المسموعة؟

هل العرض ينتمى لعروض الحركة التى تعتمد فقط على جسد الممثل؟ أم أن أشعار المتصوفة من أمثال الحلاج ورابعة العدوية وجلال الدين الرومى هى الأساس فى العرض ثم تترجم هذه الأشعار إلى التعبير بالجسد؟!!

وكلمة سعيد سليمان مخرج العرض والتى تحمل الجمل الآتية "رؤيا .. رأيت فيها .. النهوض من العجز!! رأيت فيها .. الطيران نحو السماء!! رأيت فيها .. تبديد المساء المتراخى!! رأيتك فيها يا صديقى المتفرج.. رأيتك ورأيتنى .. نشارك فى رؤيا الطيران.. ولكنه طيران نحو الداخل .. داخلك وداخلى.. لا يحتاج إلى أجنحة ولا ريش ولا مساعدة من أحد أيا كان! فقط انظر وتمعن بداخلك .. ستجده .. أنت!"

والتى تحملها دعاية العرض لعل يكون فيها الضالة التى نبحث عنها لفك شفرات هذا العرض والتى تختتم بجملة ستجده أنت!، تبدو كلمة المخرج وكأنها واضحة وصريحة وتحث على القيام برحلة إلى داخل الذات ولكن سؤالنا من هو الذى سنجده؟؟!! وجواب هذا السؤال يلخص رؤية المخرج فى هذا العرض .. فهل الرحلة كانت فى البحث عن الخالق – وهى بالطبع رحلة صوفية –؟ أم للبحث عن الذات الإنسانية؟!

يبدأ العرض بمجموعة من الطيور الملقاة بداخل حظيرة لتستيقظ وتمارس حياتها اليومية إلى أن يسقط عليهم من السماء إكليل من الزهور الجميلة، لتبدأ رحلة البحث عن باعث هذا الإكليل، ليظهر لهم الملهى الذى يريد أن يتبعه الجميع فى عديد من الصور منها مدعى التدين والمطرب – وهو هنا يرمز "للشيطان" –، وفى محاولة أخرى يستخدم الشيطان القوة لفرض أرائه عليهم ولكنهم يقاومونه ويهربون منه إلى أن يصلوا بقلوبهم فى النهاية إلى مرسل هذا الإكليل كناية عن الخالق، الذى يتجلى فى كل شىء حولهم (الماء/الهواء/أجسادهم) ليوجهوا فى النهاية رسالة للحضور بضرورة التوجه إلى النفس والرجوع إليها لنكتشفها، وقد طرحت العديد من الأشعار والجمل الحركية أفكار ومبادئ الصوفية بشكل واضح من أمثال التجلى والتوحد".

لم يكن للعرض نص مكتوب بالشكل المألوف بل اعتمد على قراءة حرة فى كتاب "منطق الطير" للصوفى الفارسى "فريد الدين العطار" الذى تحمل كتاباته أفكاراً وأسئلة عن أصل الوجود وعن الذات بمعناها الإلهى وليست الذات الإنسانية كما يتصور البعض، ومجموعة من أشعار جلال الدين الرومى ورابعة العدوية والحلاج وابن الفارض وطاغور، فكما هو مذكور أن العرض يعتمد على كتابات وأشعار لمجموعة من الصوفية بخلاف طاغور الشاعر الهندى والذى كان يميل للإسلام فى أشعاره.

ومن كل ماسبق يتضح أن العرض يهدف إلى عرض أفكار الصوفية، وبالتالى هذا يحيلنا إلى تساؤل آخر: هل طرحت هذه الأفكار عن جهل بما فيها من عدم إدراك صحيح لمبادئ وشرائع الإسلام؟ أم أن هناك هدفاً آخر يكمن فى بطن الشاعر.



حركات صوفية تبحث عن الذات

اعتمد المنظر المسرحى للعرض على مستويين: الأول وهو أسفل خشبة المسرح المصنوعة فى بهو وكالة الغورى، والثانى هو خشبة المسرح، المستوى الأول وهو فى مواجهة الجمهور عبارة عن حظيرة للطيور وبالطبع لأن الطيور المختلفة الأنواع لا يمكن أن تعيش فى حظيرة فإن هذا المكان هو رمز للعالم بأسره، والمستوى الثانى هو الفضاء الذى يدور فيه الصراع الدرامى بين هذه الطيور وبعضها البعض، وبالتالى فالديكور على مستوى المكان أو المحيط رمزى، على الرغم من استخدام مجموعة من "البراميل والأقفاص وأكوام القش" فى المستويين وهى إكسسوارات للديكور ولكنها واقعية، فقد مزج مهندس الديكور بين المدرستين الواقعية والرمزية وعلى الرغم من كون ذلك وارداً إلا أنه فى هذا العرض قد يسبب التشتت لدى المتلقى خاصة وأن العرض قائم على تقديم فكر ليس بالسهل أن يستقبله المتلقى العادى. لكنه فى نفس الوقت يحمل دلالات أشمل.

ممثلون باهتون وأداء حركى غير متسق



عرض يعتمد على حركة الجسد

لا مكان للمتعة وشفرات العرض مغلقة تماماً

وعن الأزياء فقد اعتمدت على الملابس المجسمة التى تحمل الألوان الكثيرة الزاهية المتداخلة كون مجموعة الممثلين عبارة عن مجموعة مختلفة من الطيور وبالطبع هذا التصور للأزياء يؤكد على رمزية المكان وهو الحظيرة كون الطيور المختلفة لا تجتمع فى حظيرة واحدة، وبالطبع هذا التصور للديكور والأزياء يضع المتلقى فى جدل آخر على مستوى الرؤية البصرية.

وقد اعتمدت موسيقى العرض فى كثير من الأوقات على الإيقاعات الحية دون اللجوء إلى تسجيلها لأن الممثلين هم من كانوا يقومون بعزفها على خشبة المسرح مستخدمين بذلك بعض إكسسوارات الديكور المتناثرة على خشبة المسرح، وهى إيقاعات أشبه بالإيقاعات التى يستخدمها الصوفية فى حلقات الذكر والتى تعتمد على تحفيز المتلقى من الصوفية بالقيام ببعض الحركات الجسدية الانفعالية، وبالطبع كانت تستخدم هذه الموسيقى فى العرض لتحفيز الطيور فى مواجهة قوى الشر وفى الشد من أزر أنفسهم لمواجهة الصعاب فى رحلتهم التى يبحثون فيها عن بغيتهم، وعلى الرغم من اعتماد موسيقى العرض على هذا الأسلوب إلا أنها استخدمت بعض المؤثرات الموسيقية المسجلة والألحان المصاحبة التى استخدمت فى أوقات قليلة من العرض والتى صاحبها الغناء، وأستخدمت هذه الألحان فى محاولة لصنع خط موسيقى مواز لبعض الأشعار، وأيضًا لغناء بعض الأشعار المستخدمة فى محاولة لتحقيق التنوع السمعى للمشاهد، وكانت معظم الآلات المستخدمة من الآلات الإيقاعية والوتريات لتقترب من الألحان التراثية حتى تتماشى مع الأشعار.

وعلى الرغم من وجود مجموعة من الممثلين المجتهدين بالعرض أمثال (حمادة شوشة، جيهان سرور، هبة عصام، شريف شلقامى، وائل الصياد، مصطفى شاهين، أشرف عبدالرؤوف) إلا أن العرض لم يكن يعتمد على الممثل وبالتالى لم يتميز من هذه المجموعة – أى ممثل– كون العرض يعتمد فى معظم أوقاته على حركة الجسد فكانوا جميعًا باهتين ولم تكن جملهم الحركية متسقة وكونهم ممثلين وليسوا راقصين، بالإضافة إلى أن الأشعار كانت تؤدى بشكل جماعى، فلا يمكن أن نذكر إلا هبة عصام ووائل الصياد كونهما مغنيين يمتلكان أصواتًا رائعة، فقد أصبحت هبة عصام أكثر خبرة من ذى قبل بحيث تمكنت من مساحة صوتها وأصبحت لديها القدرة فى التحكم فى طبقاتها الصوتية، أما وائل الصياد فلديه مساحة صوت عريضة ورخيمة ويمكن أن يكون مطرباً متميزاً مع بعض التدريب والحنكة.

وفى النهاية لا يمكن إلا أن نقول إن العرض حقق لدى المشاهد جدلاً فكرياً وبصرياً وسمعياً مما تتلاشى معه أى متعة ، بل إن المشاهد يجهد من البحث عن طريقة لفك شفرات هذا العرض وملاحقته.

أحمد حمدى

• قصر ثقافة روض الفرج ناقش الأسبوع الماضى أعمال الكاتبة العراقية سارى سهيل فى ندوة خاصة.

• التجريب فى المسرح الغربى أخذ اتجاهات متعددة وفى حركة متسارعة، ونحن بطبيعتنا نلهث فى متابعة أشكال المستجدات فى الإبداع من غير أن تكون لها جذورها الفكرية والاجتماعية لدينا.

من عروض الدورة الثالثة عشرة لمهرجان قرطاج المسرحى

شكسبير وتشيكوف فى المسرح التونسى

من بين خمسة وعشرين عرضا مسرحيا تونسيا شاركت فى المهرجان –نتوقف عند عرضى "نجمة النهار". وهو العنوان الجديد لمسرحية (شكسبير) "عطيل" والتى قدمها – بحوار يدور باللهجة التونسية العامية –المخرج المسرحى الكبير (محمد إدريس) –رئيس المهرجان، وحافظ المعد المخرج (إدريس) على فصول ومشاهد النص الأصلى دون حذف.. بل وأضاف إليه الكثير من ألعاب السيرك والتقنيات الحديثة، وسعى إلى أن تكون الشخصيات معاصرة.. بدا ذلك فى الملابس والسينوغرافيا واستخدام أدوات العصر الحديث لكن شيئا ما أفقد النص- بالتالى العرض- الكثير من جلال وجمال كلاسيكيته - باعتبار أن العرض قراءة جديدة حاول فيها أن يواكب أحدث العصر، وأنه حاول أن يُنزل (عطيل) أو الشخصية الدرامية فى إطار قضايا أشمل هى: القضايا السياسية والثقافية والحضارية والعقائدية والعرقية. ويقرر أنه لم يغير فى النص الشكسبيرى وحذف المقاطع المكررة للمعنى والمُسهبة فى التفسير، ويرى أن قراءته للنص قراءة عصرية بالمعنى التام حيث تبدو أحداث المشهد العالمى الحالى وكأنها تجرى اليوم فى المنطقة المتوسطية التى تعيش نزاعات وصراعات دامية وفتاكة لنفس الأسباب التى قدمها (شكسبير) فى زمانه وهى: صدام الإسلام والمسيحية، وصدام الشرق والغرب.. إلخ، وأتصور أن ذلك كان محاولة لم تكتمل فى تفجير النص القديم لعطيل ليوسع مجاله أى من قضية شخصية إلى قضايا تعيشها الإنسانية اليوم ، وأن هذه القراءة الجديدة قراءة تريد أن تبرز ما هو حى وإنسانى ومعاصر فى الأثر، وأنها تحاول أن تطرح أسئلة حول القضايا التى تعيشها مجتمعاتنا الآن رغم اختَلاف ظروف كتابة هذا النص عن زماننا من حيث الشكل والمضمون والتوجهات والاهتمامات..

وهو الأمر الذى أرى فيه الكثير من الأحلام التى لم تتحقق... ولكن الذى استطاع أن يحققه (محمد إدريس) من خلال تمكنه من توظيف عناصر العرض وأبرزها التقنيات العصرية.. بالتوازن مع فنون السيرك التى أرى أنها رغم أنها أدخلت الكثير من الحيوية على إيقاع العرض الطويل الذى استمر لحوالى ثلاث ساعات دون انقطاع، ودون استراحة قصيرة قد تعطى الفرصة لتأمل جماليات العرض وإعادة النظر فى بعض تفاصيله)، وقد تجاهل التعريف بالعرض (مصمم السينوغرافيا) وهو نفسه المخرج محمد إدريس العاشق لعالم الصور ومسرح الصورة، وقد نفذتها –مع الملابس– إحدى تلميذاته المجتهدات، وقد بالغ صانع العرض فى تقديم الكثير من التقنيات الحديثة المقصود منها (الإبهار) مثل توظيف المصعد الكهربائى، وصوارى المراكب التى ينزلق من فوقها البحارة، وبدت فخامة الألوان والأزياء والإضاءة وثراء الملابس الفخمة المتعددة الألوان التى اختلطت فيها الأزياء الحديثة والتقليدية.

وقد قام بدور "عطيل" ممثل متميز ومتمكن هو (جمال ساسى) بملابسه العربية الواضحة والتزامه الحرفى بأسلوب المخرج فى تقديم رؤيته، وأمامه ممثل كبير آخر هو (صلاح مصدق) فى دور ياجو بطل العرض الحقيقى والذى أبدى لمحات من الإتقان والحساسية فى تجسيد دوره الشرير، ومعهما (نادرة التومى) فى دور ديدمونة، و (بشير الغرياتى) ومجد أنور عاشور، سامية العيارى، مصطفى القضاعى، حياة عثمان، سفيان السيارى، عبد القادر بن سعيد، معز التومى، محمد البلطى، وهم مجموعة من الممثلين الموهوبين بالإضافة إلى مجموعة من لاعبى السيرك المهرة الذين أضفوا الكثير من الإبهار على العرض –الذى حاول مخرجه أن يجعله عرضا شعبيا – لكن تظل كلاسيكية النص تفرض نفسها، وتظل – أيضا –الصور الجمالية الثرية والتكوينات الجمالية بالممثلين فى تشكيل الحركة، ومحاولات الإبهار الزائدة عن الحد عناصر مجانية مقصود بها استعراض قدرات المخرج الكبيرة والعالية –لذا لم تساعد فى إبراز القضايا المعاصرة التى أراد(المعد المخرج) أن يطرحها فى مساءلة القضايا الراهنة التى يعيشها العالم اليوم، ويبقى البعد المأساوى لنص "عطيل" بجوهره وبنائه المتين القائم على تنوع الأحداث وثرائها.. فضلا عن الحركة الدؤوبة لمختلف الشخصيات، وذلك الإيقاع السريع رغم امتداد العرض لثلاث ساعات طوال مرهقة!!



صراعات دامية قدمتها العروض

عروض مهرجان قرطاج المسرحى الباهت تثير التساؤلات!!

أما العرض التونسى الثانى فمأخوذ عن رائعة تشيكوف بستان الكرز وقدمه مخرجه (سليم الضماجى) بعنوان "طائر المنيرفا" – من إعداد الممثلة (صباح بوزويته)، وهو إعداد –أيضا –باللهجة التونسية العامية، وأيضا حافظت المعدة على أحداث النص التشيكوفى وشخصياته، والتى تبدأ أحداثه عند عودة الأسرة الأرستقراطية إلى مسقط رأسها –بعد غياب خمس سنوات فى باريس.. حيث أفلست بسبب الإسراف والإنفاق وتبذير الأموال وحيث ينطلق المشهد الأول من المسرحية بعودة العائلة إلى أرض الوطن –روسيا، فتُفاجأ بأن كل شىء قد تغير فى محيطها، وضغطت عليها الديون حتى أنها قررت بيع قصرها للخروج من المأزق المادى، وبدأت رحلة البحث عن حلول لهذا الوضع الذى ترددت فيه العائلة، وكثرت الأسئلة والافتراضات وتوالت، وانتابت العائلة حيرة كبرى لتمتد إلى ما تعيشه فى واقعها من تمزق بين الماضى والحاضر تتجسد فى شخوص تلتقى وتتباعد.. تتفق وتختلف، ويزداد تمزقها بين الأمس واليوم فمنهم الحالم المحب، ومنهم البخيل، ومنهم المُثقل بالهموم، والآخر المُفعم بالأمانى والآمال.. تلك هى مسرحية تشيكوف بشكل تجريدى والمُفعمة بالواقعية الشعرية الساحرة فماذا فعلت بها المعدة الممثلة (صباح بوزويته) عندما قامت بما قام به المخرج القدير محمد إدريس فى مسرحية "عطيل"، وذلك حين حولت حوار النص إلى العامية التونسية ليتحول الحوار أيضا إلى أحاديث الحياة اليومية المستهلكة، ويتحول النص التشيكوفى –بقدرة قادر –إلى سهرة تليفزيونية عادية، وافتقد أسلوب وروح تشيكوف التى يبثها فى أعماله، وذلك النسيج التشيكوفى الذى لا يحتوى على حوادث خارجية محددة، فلا شىء يحدث بالتحديد، ولا يناقش مشكلة بعينها، ويخاطب الإحساس متحررًا من الشكل المسرحى القائم على العرض والأزمة والانفراج، وعادة ما يختار أبطالا من الناس العاديين، ويعرض لمشاكلهم الفردية وحياتهم الخاصة، ويكتفى (بالمشهد الصغير) ويقدم لنا وطنا كاملا من خلال هذه (الفتحة الصغيرة).ومن عروض تونس الخمسة والعشرين نخرج لنتوقف عند عرضين من بين خمسة وعشرين عرضا – أيضا –قدمتها البلاد العربية والأفريقية والأوربية، وهى أولا العرض العراقى القائم على نص أجنبى – أيضا – لكنه ناطق بالعربية الفصحى بعنوان "نساء لوركا" والقائم بشكل أساسى على نص جارسيا لوركا "بيت برناردا ألبا"، وتقدمه فرقة (محترف بغداد المسرحى) من إعداد وإخراج الممثلة والمؤلفة والمخرجة المخضرمة (عواطف نعيم)، وجمعت فيه خمس من أبرز ممثلات العراق، وعلى رأسهم (فاطمة الربيعى، وسمر محمد، وشذى سالم، وإقبال نعيم)، وقد حاولت (المعدة المخرجة) أن تقدم مزيجا مسرحيا مُشيدا على أربعة نصوص مسرحية للشاعر الأسبانى (لوركا)، وتصورت أنَها تقدم من خلالها قضايا قيمية وجمالية لتطرح مشاكل اجتماعية –فتحول الأمر إلى (ميلودراما) بدت فى النبرة الزاعقة فى الأداء المرتفع الصوت، والحركة المندفعة الهوجاء للشخصيات، وردود الأفعال الزاعقة المبالغ فيها –وإن كنا نستثنى (شذا سالم، وإقبال نعيم) –فى إطار سينوغرافيا معتمة –تحبطت فيها الممثلات الخمس ليجسدن نماذج إنسانية من نصوصا (لوركا) جمعهن العرض تحت سقف واحد فى محاولات يائسة للفكاك من الحصار الذى يحاصرهن، لكن فشلت محاولات الإسقاط السياسى فى أنهن يعشن فى بلاد محكومة بالحديد والنار.. لا نسمع فيها سوى الآهات والعويل تجلدهن امرأة متحكمة تقبض على مصائرهن فتحتبس أحيانا الصرخات فى حلوقهن وكأنهن فى سجن خيالى وفعلى.. يتطلعن فى كل لحظة إلى الخروج من هذا البيت المعلون.. إلى أن يثرى على تلك المرأة العجوز التى تمثل قوى القمع والاستبداد البشع كجلاد رهيب كان من المستحيل التواصل بينهن، فيجتمعن معا ويطعنونها معا طعنة المظلومات المقهورات، وانبرت كل واحدة منهن تتمسك بالشرائط البيضاء التى تدلت من أعلى رغبةً من الانعتاق والحرية.



المبالغة فى استخدام التقنيات الحديثة

عناصر الإبهار زادت عن الحد فأصبحت مجانية

إذن فالعرض قد قام على أحداث مختلطة ربطها – فقط – جلاد ومحكوم عليهن لتنتهى بالطعنة الجماعية، لكنه يظل منذ البداية وحتى النهاية مليئاً بالضجيج (والتجعير)، والحركة المتشنجة المُبالغ فيها.

وثانيهما العرض العربى الفلسطينى "جدارية" الذى قدمته فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى، وهو العرض الناطق باللغة العربية الفصحى والقائم على قصيدة الشاعر الفلسطينى الكبير (محمود درويش)، وهى القصيدة التى ولدت من هاجس النهاية الذى استبد بالشاعر، منذ أن أدرك أن الموت النهائى هو موت اللغة وموت الهوية وموت المعنى.. إذ فيم يفكر الشاعر وهو فى لحظة ما بين الحياة والموت؟ وماذا عساه أن يقول غير أن يُطلق العنان للفكر فيُدخل الذاكرة ويدُخل اللحظة التى هو فيها، ويعبر عن تجربة موت شخص، إذ إن الشاعر لم يكن فى حاجة إلى الإشارة الواضحة إلى أن حياتنا العامة فى حالة صراع جماعى ضد موت الهوية وموت المعنى، وأن انتصار الشعر على الموت المجانى منذ كان الشعر والذى ربما يحمل دلالة قريبة أو بعيدة إلى (قيامتنا الجديدة)، ويذكرنا عرض "جدارية" الذى أعده وأخرجه (أمير نزار زعبى) زخر قصيدة درويش "جدارية" بالمعانى التى تكفل لها عندما يتم تجسيدها على خشبة المسرح، ويقوم بأداء أدوارها شخوص مسرحية حية.. كذا جاء هذا العرض على شكل (الحكواتى الشعبى) على خشبة المسرح ناطقًا باللغة العربية الفصحى الشعرية الرصينة، وهو أمر صعب بالنسبة لفريق العمل الذى تصدى لهذه التجربة وعلى رأسهم المعد المخرج ومجموعة الممثلين (مكرم خورى، خليفة ناطور، ريتم تلحمى، ريا بلال، جميل خورى، ريمون حداد، رمزى مقدسى، تمام قانمبو)، والصعوبة هنا فى التجسيد والبعد عن (السرد) فى حالة الحادث والحاضر وربطهما بالغياب وبالماضى.. بل وبالمستقبل وقضية الموت والحياة لتتحول مشاهد درامية ساخنة بما تضمه من حركة وأداء وديكور وأزياء، وحوار، وغناء، واستعراض حيث تتبارى المجموعة الواعية والناضجة والمتمكنة من حرفية الأداء التمثيلى، واستطاعوا أن يطوعوا هذا الشعر البديع على إيقاع حركتهم، صوتًا، وهمسًا، ولفتة، وإيماءة على خشبة مسرح عار إلى حد ما.. مُضىء وواضح التفاصيل، والتى انقسمت إلى أكثر من مستوى، دون زخرفة أو ألوان، واكتفوا بجماليات (الشعرية الدرويشية) لينقلوا إلى المتفرج خواطره وهواجسه وأحلامه، ولحظة اللاموت واللاحياة.. ليتجاوزوا تلك اللحظة المصيرية إلى عوالم الأمل وحب الحياة.

عبد الغنى داود

• الفنان السكندرى صلاح السايح يعانى حالياً من أزمة صحية أدت إلى احتجازه بالمستشفى منذ فترة.

• فى مسرح الموت عند كانتور (المخرج البولونى) ثمة اهتمام فائق بالسينوغرافيا، واقتحام أرواح الأجداد لخشبة المسرح على شكل مانيكانات، واستغناء عن المكان المسرحى المعروف، واستعانة بممثلين غير متمرنين ليحتفظ بطزاجة الإنسان.

الإسكافى ملكاً

بين محاور النموذج الفاعلى ومفسرات بيرس

"معروف: راح ييجى يوم يا ناس... والكون ده
يتزين بإيدين الناس.. يتلون.. حب
وجمال وحياة.. حر كما طير السما الطاير.."

بهذه العبارات أنهى المخرج خالد جلال عرضه "الإسكافى ملكًا" ، من تأليف يسرى الجندى على خشبة المسرح القومى وبفرقته، مع الاستعانة ببعض النجوم. ديكور وإضاءة: حازم شبل، أزياء: مروة عودة، استعراضات: ضياء ومحمد، أشعار: مصطفى سليم، ألحان: هيثم الخميسى.

عرض الإسكافى ملكًا يبين محاور النموذج الفاعلى نموذج جريماس الفاعلى بالرغم من تجريديته الإيضاحية إلا أنه يتميز بديناميكية فاعلة، وبتفاعل على محاوره وخاناته، النموذج يحدد ثلاثة محاور يحتوى كل محور على خانتين: كالآتى:

أ – محور الأفكار والقيم وأحيانا محور السلطة.
المرسل .. المرسل إليه
ب – محور الحركة والفعل والسلطة.
الفاعل ... المفعول به
جـ- المحور الثالث: عوامل مساعدة + عوامل مضادة.

وتقتضى الضرورة التحليلية والإيضاحية تطبيق هذا النموذج على عرض "الإسكافى ملكًا" حيث نجد معروف الإسكافى الذى يمثل قيمة الحب وعشق الحياة فى مقابل الرغبة فى امتلاك الأشياء وكذلك الرغبات المادية. هذا الإسكافى الفرد الفقير الذى يستشعر وحدته فى هذا المجتمع الذى يستعمر بفعل قوى داخلية بآلياتها الديكتاتورية والجاهلة وبفعل قوى خارجية برغبتها فى توطيد انعزال هذا المجتمع وفرض سيطرتها عليه وفرض ثقافة اللون الواحد، هذه القوى الخارجية هى مملكة الجن.

وذلك عندما يحتل الإسكافى معروف خانة الفاعل فى محور الفعل والحركة، حيث يسعى إلى نشر الحرية والخير والجمال (فى بلده) وتعددية الألوان (فى مملكة النعاس) وتأكيد الهوية، نجد أن عالم الجن يتربع على عرش خانة (المفعول به) وذلك بفعل سعيه طوال العرض على إقصاء أى محاولة لتعددية الألوان أو لنشر الحرية والخير، حيث يهدف بفعل هذه الهجمة إلى فرض سيطرته على هذه البلاد المنعزلة، وفرض ثقافة اللون الواحد، وعندما يكون محور الفعل بهذا الشكل نجد أن محور الأفكار والقيم يحتوى على الحرية والتعددية فى خانة المرسل، حيث تمثل دوافع الإسكافى. وعلى الهيمنة وسيطرة اللون الواحد فى خانة المرسل إليه. وتتحدد بعد ذلك عوامل المساعدة التى ساعدت الإسكافى فى رحلته ويمكن ذكر بعضها مثل: الجنية (رفيف) والحرافيش فى بعض المواقف، الأميرة قوت. أما العوامل المضادرة فيمكن أن تكون قوى الشر (الجان) أنزوح وبعض أفراد السوق، وزراء مملكة النعاس وأعوانهم، دمدمة، الجنية رفيف.. فى مرحلة متأخرة من حركة الفعل. وبذلك يكون النموذج كالآتى:

المرسل .. المرسل إليه
الحرية .. الهيمنة
التعددية .. سيطرة اللون
الهوية .. الواحد
الفاعل ... المفعول به
معروف ... عالم الجن
عوامل مساعدة عوامل مضادة
رفيف... قوى الشر (الجان)
الحرافيش.. أنزوح
الأميرة قوت ... دمدمة
بعض أفراد السوق وزراء مملكة النعاس رفيف.

والديناميكية لنموذج يمكن استبدال شغل الخانات من أجل إيضاح تحليلى أفضل للقوى الفاعلة فى العرض وبذلك يتضح لنا شكل آخر للنموذج. فإذا احتلت أفكار الهيمنة وسيطرة اللون الواحد خانة المرسل نجد أن الفاعل يكون قوى الشر (مملكة الجان) والمفعول به هو عالم الإنس والمرسل إليه هو الحرية والتعددية وبالتالى يتم التبادل بين خانتى العوامل المساعدة والمضادة ليتحرك شاغلوها كل مكان الآخر. فنجد النموذج كالآتى:

المرسل... المرسل إليه
الهيمنة وسيطرة...اللون الواحد ... الحرية والتعددية
الفاعل ..المفعول به
قوى الشر... عالم الإنس
عوامل مساعدة عوامل مضادة
وزراء مدينة النعاس .. معروف
وأعوانهم الأميرة قوت ... رفيف
بعض أفراد السوق (الحرافيش) بعض الحرافيش
أنزوح دمدمة



المسرحية وظفت المادة التراثية

رفيف (فى النهاية)

ويمكن تبديل شاغلى الخانات وتطبيق النموذج على العديد من القوى الفاعلة فى دراما العرض المسرحى.

بعض الملاحظات التقنية لقد واجه جيل يسرى الجندى اهتزاز القيم السياسية وعرف قضايا الانفتاح ونتائجها، وآثار كامب ديفيد ووهم التطبيع مع العدو الصهيونى إلى غير ذلك من قضايا السبعينيات التى سوف تترك آثارًا عميقة فى وجدان الشعب المصرى وكتابه ومثقفيه.

وأغلبهم – كذلك – ينتمون فكريًا إلى جيل الستينيات كامتداد عضوى له، فهذا الجيل، كان حلقة الوصل بينهم وبين الجيل الذى سبقه من الجيل الأول، وعلى هذا يمكن اعتبارهم – جميعًا – امتدادًا لجيل الستينيات دراميًا لا فكريا.

فقبل الستينيات لم يعن بالفكر السياسى، اللهم إلا من الباب الواسع لكلمة سياسة، وفى الستينيات شُغل المسرح السياسى بتقييم فترة التحول الاشتراكى من حيث درجتى الصواب والخطأ، أما فى السبعينيات، فقد اختلف الأمر، فقد تبلورت الرؤى السياسية المتفرقة فى شكل (مسرح سياسى) أخل بوجهه فى إلحاح.

ومع هذا، يظل القاسم المشترك بينهم جميعًا هو (المسرح السياسى) سواء عرف بالمسرح الشامل أو المسرح الدرامى، إذ اتخذ سمة خاصة جدًا بواقعنا وهمومنا اليومية.

صوت الكاتب وأفكاره

يمكن اعتبار العدالة الاجتماعية أهم ملمح من الملامح الفكرية لمسرح يسرى الجندى عمومًا، كما أن القيم السياسية التى حملها مسرحه اهتمت بقضية الحرية، وحرية الجموع بشكل خاص، بل وتبلورت قضيته المحورية بين نقيضين: الفرد / النظام، فقضية مثل موقف الفرد الأعزل فى مواجهة نظام عنيف جبار نالت كثيرًا من اهتمامه.

يعد يسرى الجندى كاتبًا مولعًا بالتراث واستلهامه وإضفاء ما به من مغزى على واقعه الراهن، وذلك كما يتضح من عدة مسرحيات له مثل الإسكافى ملكًا (عن ألف ليلة وليلة) وعلى الزيبق، ويا عنتر....إلخ

كذلك قد يتضح حرص الجندى على توظيف نهج بريختى ناسجًا خيوطاً ملحمية غزيرة وموظفًا للتغريب الذى يكسر الحاجز بين المتفرج والحدث مستخدمًا أيضًا اللعبة المسرحية وما إلى ذلك مما يترك فرصة للمتفرج ليكون رأيًا عن طريق المقارنة بين بريخت عند يسرى الجندى فى فترتين مهمتين: إحداهما، فترة الاهتزاز العنيف فى المجتمع المصرى إبان السبعينيات والأخرى فترة البحث عن أداة فنية يستطيع بها توصيل مضمون إلى الجموع وفيها التقى مع المسرح الملحمى سواء فى السبعينيات أو الثمانينيات. إن طموح يسرى الجندي جاوز الفكر إلى الشكل، إذ إن الشكل لاقى اهتمامًا كبيرًا لديه من أجل تعميق المضمون وتحديده.

ونجد انعكاس الملامح الفكرية ليسرى الجندى وأسلوبه على نص الإسكافى فى الآتى: حيث إن معروف الإسكافى هو الفرد فى مقابل مملكة الجان وأيضًا مدينته وجزيرة النعاس كلهم يمثلون الجموع. وبالفعل يسعى الإسكافى وراء حرية الجموع وتحريرهم من سيطرة اللون الواحد وطغيان النظرة المادية عليهم. كذلك نجد أن المسرحية هى توظيف للمادة التراثية (ألف ليلة وليلة) كمصدر درامى، واستخدم فيها أيضًا تقنيات بريختية، مثل وجود مشاهد لشهريار وشهرزاد كوسيلة لقطع الحدث الرئيسى الخاص بالإسكافى من حين لآخر. ولا شك فى انتمائها للمسرح السياسى الواعى الذى يسعى إلى تأثير إيجابى محدد فى الجماهير.

تقنية الراوى

حين يأتى الحديث عن الراوى قد تتبدى لنا ثلاث قضايا لاستخدام تقنية الراوى ومستويان للروىّ. الثلاث قضايا هى 1- وظيفة الراوى بشكل عام.

2- الراوى فى نص يسرى الجن 3-وكيف وظفه خالد جلال فى العرض. أما مستوى الروىّ فهما فى النص أحدهما خاص بالروى والثانى خاص بخط شهريار وشهرزاد.

فوظيفة الراوى بشكل عام قد تتعدد وفقًا لدوره المحورى كجزء أساسى فى نسيج العمل الدرامى المستخدم لهذه التقنية. فهو قد يقطع الحدث، وقد يعزز من تواصله وقد يعلق على الأحداث. وفى أحيان أخرى يربط بين الأحداث المتفرقة والنابعة من خطوط درامية قد تبدو متباعدة وقد يقدم المسرحية وقد يختمها، ويناط به أحيانا توضيح لحظات درامية بعينها أو المشاركة فى تصاعد إيقاع المشهد حتى يصل إلى الذروة...إلخ والعديد من التقنيات الخاصة بطريقة السرد.

أما الراوى عند يسرى الجندى – فى نص الإسكافى ملكًا –فقد اقتصر دوره على التقديم للعمل فقط، فى بداية النص المسرحى ولم يظهر ثانية على مدار العمل. وسلم الراية لشهرزاد حتى تكمل مسيرة السرد من خلال مشاهدها مع شهريار. أما خالد خلال فقد استبدل الراوى التقليدى بمشاهد Making كنوع من كسر الإيهام بدلاً من الراوى بالرغم من أن مشاهد شهرزاد كانت كفيلة للقيام بهذه الوظيفة الدرامية. وعلاوة على ذلك فلم يمت محتواها بصلة للبناء الدرامى، ولم يتبن تقنيات الراوى فى إيقاف الحدث وإن كان هذا غير ضرورى، بل ركز على مشاكل المهنة التمثيلية وكان غرضه الإضحاك لا أكثر. ولما كانت هذه المشاهد كثيرة العدد على نحو زائد، فقد أحدثت تشويشًا، ولم تقف عند حد كسر الإيهام. فقد تم صنع حدث هامشى مواز وتم تضخيمه حتى صار الهامش هو المتن وأصبح المتن هو الهامش.

وعلى مستوى النص نجد مستويين للروىّ – كما تمت الإشارة من قبل – وهما

1 - مستوى الراوى المقدم للنص، حيث تحكى على لسانه الحكاية بأكملها بما فيها مشاهد شهرزاد ومشاهد الإسكافى.

2 - مستوى حكى شهرزاد ذاتها لحكاية الإسكافى فمشاهد شهرزاد تعد وسيلة يسرى الجندى لكسر تطور الحدث الخاص بحكاية معروف الإسكافى وهى وسيلة جيدة وذات صلة وطيدة ببناء النص

فى الستينيات انشغل المسرح السياسى بتقييم فترة التحول الاشتراكى

الإسكافى يسعى إلى نشر الحرية والخير والجمال

• المخرج أحمد عبد القادر يستعد لتقديم مسرحية «ليلة الكروان» عن قصة قصيرة لماركيز.

• لابد من الإقرار بأن الكتاب المسرحيين هم الذين حملوا لواء التغيير فى أصول المسرح لأنهم كانوا محور الظاهرة المسرحية فى كل عصر. والتجريب الذى يبدأ مع المؤلف المسرحى كحامل فكر يكون أكثر عمقاً وفكراً وارتباطاً بالأصول، فهو تجريب متصل بالجذور المسرحية وغير منقطع عنها.


الكدوانى من الفقر للمملكة

الإسكافى وحده مع بعض محبيه يواجهون الهيمنة والشر

التفسير المباشر لشخصية الإسكافى يجعل منه ممثلاً لقيم الحب وعشق الحياة

درامياً من خلال علاقة شهرزاد بشهريار كحاكم لشعبها.

عناصر العرض المسرحى

بإطلالة خاطفة على البناء الكمى لهذا العرض نجده يحوى 67 وحدة مشهدية متنوعة، كان من بينها 29 مشهداً يعرض حكاية الإسكافى، و 20 مشهداً للتصوير Makine و 5 لشهرزاد، و 11 أغنية منها 7 استعراضية، و 4 أغان بلا استعراض بالإضافة إلى استعراضين على موسيقى بلا أغان.

أما عن الديكور فقد كان يتمتع بإيقاع حيوى وذى سمات ممتعة بصرياً، ونجح حازم شبل فى التعامل مع الفراغ المسرحى المبهم والتحرك فيه تشكيلياً ليؤصل لدلالات كل مشهد. فلا ننسى مشاهد مملكة الجان بديكوراتها الدالة، وما تحويه من تماثيل حيوانية وحشية، وكذلك مستويات ارتفاعية لإعطاء كل شخصية مكانتها فى شبكة العلاقات من ناحية ومكانتها الدرامية من ناحية أخرى.

ناهيك عن الخلفية الشفافة والمكرمشة وما يخالجها من هواء يعمل على اهتزازها لتعطى إيحاء بالأمواج وبالوسط المائى حيث إنه من المفترض أن هذه المملكة تحت الماء.

وهناك أيضاً مشاهد السوق وما يحمله مدخل كل حانوت من دلالة واضحة على مهنة صاحب الحانوت، حيث نجد هذ المدخل مصمماً ديكورياً على شكل أهم شىء يستخدمه صاحب الحانوت فى عمله، لذلك نجد مدخل حانوت النجار على شكل منشار ومدخل حانون العطار على شكل شيكارة مفتوحة، والحلاق مدخل حانوته على شكل مقص كبير...إلخ.

أما جزيرة النعاس، فنجد أن ديكوراتها بل وإطارها السينوغرافى يحيلنا إلى البيئة العربية، ومصبوغة بلون أصفر مقزز لسيطرته على كل ما أمامنا من الصورة المسرحية، ليؤكد هيمنة هذا اللون الواحد.

على ذلك فاللوحة المعلقة فى بيت مخلوف صديق الإسكافى فى جزيرة النعاس والتى تعبر عن صحراء وجمال ونخيل، وكلها من مفردات البيئة العربية.

أما بيت الإسكافى فهو فقير من الخيش مثل ملابسه ليس فيه جميل سوى صورة معدمة لتعبر هذه الصورة عن رؤية الإسكافى الحاكمة لكل ما هو قبيح، فهو يرى فى القبح جمالاً بفنه وغنائه وشاعريته.

ومشاهد الميكنج أعطت الفرصة لآلة التصوير المتحركة (كرين) أن تجوب الفراغ المسرحى وكذلك المصور. وهذا الإطار أعطى مساحة رحبة تنفيذية لحركة هذه الكتل الديكورية العديدة والضخمة فى مقابل مساحة خشبة المسرح القومى المحدودة نسبياً.

أما الملابس فقد كانت موحية وتؤدى وظيفتها الدرامية لكل شخصية. إلا أن ملابس الإسكافى كانتا من الأفضل أن تبدو أكثر فقراً. أما ملابس شخصيات مملكة الجان فهى موفقة ولها دلالاتها الخاصة وفقاً لرؤية خالد جلال. وشخصيات مملكة النعاس فتلونت ملابسهم بالأصفر – لون مدينتهم – بالإضافة إلى كونها ملابس.

وعنصر الأشعار كان عنصراً فاعلاً فى العرض المسرحى، فالأغانى التى كتبها د. مصطفى سليم تأخذ من نسيج الحدث الدرامى ومن هذه الأغانى – التى بلغت 11أغنية – على سبيل المثال لا الحصر: "أغنية التتويج" ، "وبحلم" وأغنية "مش حنبيع المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالفعل الجماعى، وكذلك أغنية "يعنى إيه تعشق" التى حملت صوت العرض والمعنى الدرامى للرؤية،...إلخ.

أما الألحان لهيثم الخميسى فبالرغم من أنها قامت بتوصيل الكلمات بشكل بسيط إلا أنها كانت فقيرة.

وقد ساعد فى إبرازها ما استحدثه الملحن من أدوات إيقاعية فى الغناء والاستعراض. وقد قام ضياء ومحمد بعمل استعراضات مهمة بشكل عام ومبهرة، فهى درامية الطابع بالرغم من بساطتها، نذكر على سبيل المثال: استعراض التتويج الذى تميز بالحركة الجمالية المنتظمة وأبرز الاحتفال الذى يقوم به الفقراء فى أفضل صورة، وأظهر الإسكافى فى شكل سَلس دينامى. وفى تشكيل بصرى ممتع، وهذه الجمالياتَ تنسحب أيضاً على استعراضات مملكة الجان واستعراض القطط.

وعن الممثلين فتتنوع مستوياتهم، فنجد ماجد الكدوانى المنوط به لعب ثلاث شخصيات، يقوم بها بشكل متفاوت، فقد تميز فى دورى شهريار، وممثل البلاتوه، ومر مرور الكرام على شخصية الإسكافى، حيث لم يبرز حدوداً فاصلة قاطعة بين طريقة كلام الإسكافى وطريقة كلام الممثل الذى يقوم به.

وتظهر كممثلة متميزة نهى لطفى فى دور رفيف فقد تميزت برشاقتها وطبقات صوتها المتنوعة، وبالتمايز الواضح بين الدورين اللذين لعبتهما (شهرزاد / الجنية).

وقد تميز أيضاً من عالم الجن يوسف فوزى صاحب الأداء المتميز والإيقاع المنضبط وعملية التشخيص (رسم حدود الشخصية) التى تمت بشكل جيد. يبرز معه زين نصار، ومن التجار محمد رضوان صاحب المشهد الكوميدى الذى ظل عالقاً فى أذهان المتفرجين (أنزوح ورئيس الشرطة).

الإسكافى ومفسرات بيرس

يعد نموذج بيرس بمفسراته الثلاثة (المباشرة والدرامية والنهائية) نموذجاً متكاملاً من الناحية التفسيرية، ويعطى مسافة واسعة للتحليلات والآراء.

المفسرة المباشرة

قد يقودنا التفسير المباشر إلى اعتبار الإسكافى فى هذا العرض ممثلاً لقيم الحب وعشق الحياة فى مقابل الرغبة المادية لامتلاك الأشياء. ولذلك يكون أول مشهد للإسكافى يعبر عن فكرة تحوله من مجرد إسكافى إلى ملك، من خلال احتفالية سنوية يتم فيها اختيار أحد أفراد الشعب ليصير ملكاً عليهم لمدة يوم واحد، ويقع الاختيار هذا العام على الإسكافى ليصبح الملك مثلما يحدث له كل عام! ملك لا يملك سوى الغناء والأحلام. ورغم ذلك يختارونه كل عام.

والإسكافى وحده وقليل من محبيه فى مواجهة مع قوى الهيمنة والسيطرة التى تعمل على إقصاء أى محاولة تهدف لزعزعة أمنها وسيطرتها على بلاد دلت إشارات العرض على هويتها العربية. فالعرض والنص يعرضان ثنائيات مثل الساكن (البلد المنعزلة) والمتحرك (الإسكافى)، ومثل الواحد (الصوت الواحد فى الحكم) والمتعدد (تعدد الأصوات وأحزاب الحكم).

المفسرة الدينامية

حين نسعى لإقامة علاقة بين العالم الدرامى والعالم الخارجى سيكون أمامنا محوران، وهما : العالم الدرامى للنص وعالمه الخارجى المتزامن مع كتابته، والثانى العالم الدرامى للعرض وعالمه الخارجى (هنا – الآن).

فيسرى الجندى – هذا الكاتب السبعينى – حينما كتب نص "الإسكافى ملكاً" فى أواخر الستينيات، ربما كان يرمى إلى اعتبار مصر عبد الناصر هى الجزيرة المنعزلة، وذلك بما اتخذه عبد الناصر آنذاك من قرارات سياسية واقتصادية تهدف إلى الاكتفاء الذاتى، وحلم القومية العربية، ومؤسسات ديكتاتورية صبغت البلاد بلونها. ولكن أين هذه القوى الخارجية على أرض الواقع، التى تدعم هذا الإنعزال، والمعادلة لمملكة الجان فى النص.

فى الواقع ما فعله عبد الناصر لم يكن انعزالاً كاملاً عن العالم بأسره، وإنما كان يعنى الإنسلاخ والإنعزال عن الغرب والانفتاح بصورة ما على الإتحاد السوفيتى (الكتلة الشرقية). وبهذا كان من مصلحة الاتحاد السوفيتى تعزيز هذا الانسلاخ والحفاظ على هذه العزلة حتى يكسب معركته مع الغرب وبهذا يمكن اعتبار الاتحاد السوفيتى المعادل لمملكة الجان فى النص، المدعمة للون الأصفر الدال على العزلة.

أما خالد جلال فقد قدم العرض فى عام 2007 وقد مضى على سقوط حائط برلين ثمانية عشر عاماً 1989 وبالطبع أن التعرض لأى نص من زمن فائت لتقديمه (الآن – هنا) لا بد وأن يكون له مبرراته ونقاط تماسه مع الواقع المتغير.

يقول السيد يس فى كتابه "إعادة اختراع السياسة من الحداثة إلى العولمة"،: "فإن سؤال الهوية يُطرح الآن فى عصر العولمة كاشفاً عن مخاوف عميقة من أن تؤدى عواصف العولمة إلى التأثير على الخصوصية الثقافية والهوية الحضارية.

وبنظرة على الواقع الحضارى المعاصر، نجد أن العولمة وإن كانت مرتبطة بفكرة المشروع الإمبريالى البريطانى، إلا أن المصطلح قد صيغ فى الثمانينات من القرن العشرين وارتبط بعدة أحداث سياسية وحضارية؛ منها : سقوط الاتحاد السوفيتى، وتفجر نزعات الهوية المكتومة، وسيطرة القطب الواحد (الأمريكى) على العالم، وظهور حركات الإسلام السياسى الراديكالى (وإن كانت لها جذور قديمة) وكذلك نظريات نهاية التاريخ لفوكوما، وصراع الحضارات لصمويل هانتنجتون.

كل هذه العوامل قد تداخلت لتشكل هذا الواقع المعيش، وتجعل الولايات المتحدة الأمريكية فى كفة والعالم أجمع فى كفة.

وفيما يخصنا كعالم عربى إسلامى هو تبلور المشروع الأمريكى حول اتجاهين – كما ورد فى وثيقة "تخطيط المستقبل الكونى" التى أصدرها عام 2004 مجلس المخابرات القومى الأمريكى – وهما: 1-محاربة النظم الإسلامية الأصولية محاربة عسكرية فى الدول المستعصية سلمياً 2 – تغير الدول ذات العلاقات السلمية مع أمريكا تغييراً ثقافياً وحضارياً حتى لا تشكل خطراً على المشروع الأمريكى فى المستقبل، وذلك بفرض ثقافة وحضارة المجتمع الأمريكى بشكل أحادى على هذه المجتمعات.

ومن هذا الاتجاه الثانى الثقافى – والذى يجد فى العولمة إطاراً محتوياً له – نجد نقاط التماس مع العرض، حيث الإشارة إلى العولمة قد تمت من خلال التطابق الموجود ما بين اللون الأصفر الموحد المساوى للديكتاتورية وفرض ثقافة القطب الواحد وهيمنته، والتعدد اللونى المساوى لبحث المجتمعات عن هوياتها المتباينة من ناحية وعن الديمقراطية من ناحية أخرى. وخصوصاً وقد دلت ملابس العجائز فى مملكة الجان – وكذلك اللغة الإنجليزية التى تحدث بها ملك الجان – على القوى الأمريكية المهيمنة.

المفسرة النهائية

وفى القراءات النقدية، التى وردت بجريدة "مسرحنا" على سبيل المثال، نجد د. حسن عطية يعطى المفسرة المباشرة التحليل النهائى فوفقاً لهذا؛ خالد جلال لم تكن له رؤية تختلف كثيراً عن رؤية يسرى الجندى غير إضفاء الصبغة الكوميدية والإطار السينمائى على النص. حيث ربط العرض بثلاثة أفكار رئيسية كتب النص لمناقشتها، وهى - 1فكرة صعود الفرد من أدنى درجات السلم الاجتماعى إلى أعلاه ذات ليلة غامضة 2 - انتظار المجموعة وصول الرخاء 3- حاجة المجتمع لتعدد الآراء والأفكار.

ونجد د. هانى أبو الحسن يحيل ما قام به الإسكافى لتحريض صغار التجار ضد كبار التجار والشرطة – الذين يقومون بالاستيلاء على دكاكينهم وورشهم لتحويلها إلى مولات يحيله إلى واقعنا المعيش منذ الثمانينيات حتى الآن.

وأنا أتفق معه فى هذا الرأى حيث إن هذا قد يكون صورة من صور سياسات الخصخصة وسيطرة رأس المال والتى وقف الشعب ضدها بأغنية "مش حنبيع". والخصخصة أحد أوجه المشروع الرأسمالى الأمريكى الذى لا ينفصل بدوره عن العولمة.

أما أحمد خميس فقد اعتبر مبدأ اللعب مع الدراما بالطريقة الكوميدية هو الأساس فى رؤية خالد جلال، إلا أنه يذكر فى تحليله ما يؤكد وجهة نظرى الواردة فى المفسرة الدينامية، حيث يقول: "أعلن ملك الجان على الملأ أنهم هم المسيطرون على العالم وأنهم وحدهم صانعو القرار.. ويمكن للمتلقى أن يشم رائحة التماس مع القضايا العالمية الأساسية حيث هيمنة أمريكا وقدرتها على صنع القرار وتلويحها الدائم باستخدام القوة".

ود. صبحى السيد – فى تحليله السينوغرافى لمملكة الجان – يقول: "لتبدو هذه التموجات كخطوط بيضاء سابحة فى زرقة المياه، ووضع سلماً مفزعاً يرتقى عليه ملك الجان ويجعله عرشاً له، وامتد لأعلى بحيز السلم بمساحة زخرفها بألسنة لهب سوداء وحمراء ووضع على جانبيها بانتظام مجموعة نجوم ليكتمل فى مجموعة الشكل ضمنياً ورمزياً العلم الأمريكى".

يقول د. أحمد سخسوخ: "ملك الجان الذى يمثل النظرة الأحادية والذى يفرض لوناً واحداً وفكراً واحداً مشبهاً إياه بالفكر الأمريكى".

وأخيراً، تفاوتت مستويات التلقى وتنوعت. فالبعض اكتفى بالمفسرة المباشرة والبعض الآخر توصل إلى العدو الإسرائيلى، وآخرون إلى أمريكا دون ربطها بالمشروع الأمريكى والعولمة، وهناك من يتفقون معى ومع بعض النقاد فى الرأى ويرون فى مملكة الجان المشروع الأمريكى المهيمن من خلال غطاء العولمة لفرض ثقافة اللون الواحد (الأصفر فى العرض)، ويرون فى الإسكافى وما يسعى إليه من تعدد لونى وأغان – بالإضافة إلى أنه بطل تراثى – يرون فيه بحثاً عن الهوية.

محمد رفعت يونس

• الممثل محمد حمدى يشارك فى مسرحية العرائس «لسه فاكر» والتى تعرض بتونس خلال مارس القادم.

• إن التجريب لا يعنى غياب الواقع عن العرض المسرحى والاكتفاء بالتشكيلات والتكوينات الجمالية، وإنما هو فى حقيقته سبر وفهم عميقان له، وإخراج للواقع من واقعيته الصلبة إلى حالة أخرى متحركة يكون فيها أشبه باللدائن المرنة القابلة للتشكل حسب رؤية منتجى العرض المسرحى واستشرافهم للواقع الممكن.

عرض خاص يناقش قضايا المجتمع المصرى دون أن يؤذى مشاعر المتلقى

فرق كبير بين المسرح الإسلامى والشعارات الإسلامية

قدمت فرقة سنا الشرق عرضها الجديد «الشفرة» على مسرح فيصل ندا فى محاولة مجتهدة للسير عكس التيار التقليدى للمسرح الخاص، تبدأ المسرحية من خلال تصور مبدئى يقول إننا فى عام 2182 حيث دولة بشرستان تعتمد كل الاعتماد على دولة روبوتيكو التى تساعدها فى كل شىء تقريبا (بناء مستشفيات ومدارس وتوريد محاصيل حتى الأجهزة التعويضية للمعاقين) ولما كانت روبوتيكو لا تقوم بهذه المهام هباءً فإن تقريراً خطيراً قد ورد لرئيس دولة بشرستان يقول إن أطماع روبوتيكو قد زادت وأنهم يريدون رمل بشرستان لأنه أفضل نوعيات الرمال فى العالم وهو الأمر الذى يعنى فناء دولة بشرستان بعد مئات السنين وحتى لو تم إبدال هذه الرمال بالذهب فإن ذلك لا يعنى شيئاً سوى انتهاء دولة بشرستان وعليه يرجو التقرير رفض الاتفاق المزمع بين الدولتين لكى لا تستورد روبوتيكو هذه الرمال، وحينما يرفض رئيس الدولة هذه المعاهدة يؤكد له سفير روبوتيكو الملقب باسم (912) أن الأمر ليس بيده وأن الأمور سوف تسير بالرغم من رئيس الدولة ومن هنا يبدأ الصراع ففى حين يبحث رئيس الدولة عن مؤيدين لإلغاء المعاهدة يسعى سفير روبوتيكو من جهة أخرى للبحث عن رئيس جديد للبلاد تتوافر فيه طلبات دولة روبوتيكو حتى يوافق على قراراتهم وتتم المعاهدة وتكون صلاحياته بعد ذلك كبيرة ويجدون ضالتهم بالفعل فى شخصية (عز الدين شرف الوزان - وجدى العربى).

وتتطور الأحداث، يضعف رئيس دولة بشرستان وتزداد أهمية عز الدين شرف الوزان الذى كان قد وضع ظلماً فى المعتقل، ثم مستشفى الأمراض العقلية لمدة عشر سنوات لأنه ضد سياسة الدولة والمنتظر أن ينتقم لنفسه التى غيبت عمدا كل هذه المدة، وفى الوقت الذى يضطر فيه رئيس دولة بشرستان للتنازل عن الحكم لصالح عز الدين وزان يعلن الأخير فى المؤتمر الصحفى وبعد تعهد مندوب دولة روبوتيكو بأن يعطيه كل الصلاحيات، يعلن تنازله عن الحكم واتحاده من رئيس دولة بشرستان المخلوع ضد دولة روبوتيكو المعادية التى تريد أن تسطو على خيرات البلاد، وفى نفس الوقت يعلن سفير دولة روبوتيكو الحرب على بشرستان وتستعد البلاد لحرب أكبر من قدراتها ينزل رئيس بشرستان للشارع للبحث مع العالم الصغير الذى كشف قبلاً مطامع روبوتيكو عن مكان تبدأ منه المقاومة ضد روبوتيكو وذلك فى وجود عز الدين شرف الوزان ويسأل عز الدين عن المسجد فى الحى الشعبى فيجده قد تحول لمقهى ويسأل عن أهل البلد فيجدهم مشغولين بكرة القدم حيث ساء مستوى كل شىء حتى كرة القدم فالفريق القومى يصارع الهبوط لأن كل شىء ضده؛ الحكام والجمهور والأرض والمناخ والفرق المنافسة.. كل شىء تقريباً ولما كان غير معنى بهذه الأمور فإنه يحاول أن يجد مجاهدين حقيقيين فلا يجد إلا عدداً قليلا من الناس لا يكفى وحينما تبدأ دولة روبوتيكو الاستيلاء على دولة بشرستان ويبحثون عن رئيس الدولة لاعتقاله فإنه يهرب داخل الحى الفقير يحاول أن يجد طريقة لمقاومة دولة روبوتيكو دون جدوى فى الوقت الذى تجهز فيه دولة روبوتيكو رئيساً جديداً للبلاد يكون ولاؤه الكامل لهم حيث أعادوا تأهيل رئيس قسم الأمراض النفسية بالمستشفى وهو الرجل صاحب التاريخ السىء والتصرفات المشبوهة، وفى النهاية يتم القبض على رئيس دولة بشرستان وتنهار مساعى المهندس الصغير الذى فك شفرة أحد أجهزة دولة روبوتيكو لأن الدولة أصبحت مليئة بالخونة ويُظلم المستقبل إلا من الأمنيات فبعد كل هذه الأحداث مازال فى الوقت متسع ويستطيع المهندس مع السيد عز الدين الوزان أن يهربا بحثاً عن أهل البلد الحقيقيين لكى يساعدوهم فى إعادة البناء من جديد.

يبدأ الحدث فى هذا العرض من خلال شاشة التليفزيون حيث تعرض أخبار دولة بشرستان بطريقة كوميدية سريعة تظهر من خلالها ملامح العرض المسرحى الذى يتكىء على الكوميديا السوداء فى عرض مضامينه وأفكاره السريعة والسطحية فى أحيان كثيرة، ومن خلال تبادل المشاهد بين مكتب رئيس دولة بشرستان والمقهى الشعبى ومستشفى الأمراض العقلية يقدم المؤلف (أحمد مرسى) رؤيته للعالم العربى قرب نهاية القرن الثانى فى الألفية الجديدة فهو عالم لا ينتج أى شىء ويعتمد على المعونات والهبات والمساعدات الخلاقة من الدول الغنية صاحبة الأطماع الأكيدة فى تلك الأراضى البليدة ونرى المؤلف يبنى شخصياته أحادية المعنى والتكوين بالمعنى الذى يصنع منها شخصيات / أفكاراً، ولكن فى المقابل ينسج الأحداث بالمفاهيم الكوميدية السريعة بجانب محاولته الدؤوبة الاقتراب من الأفكار الإسلامية العامة عن علاقة الإنسان بربه فرئيس الدولة لا يعرف الله إلا حينما تغلق أمامه السبل وعليه أن يخلص الدعاء والعودة إلى الله إن كان يرجو للدولة أن تقف أمام الهجمة الشرسة لدولة روبوتيكو وكذا الدكتور عز الدين حينما نزل لمدينة الفقراء سأل أول ما سأل عن المسجد القريب لأنه المكان الآمن الذى يمكن من خلاله أن تندلع ثورة التصحيح ومن خلاله يمكن تكوين جماعات المقاومة الشعبية فالتاريخ يقول ذلك، فحتى المعلم صاحب المقهى حينما يستشعر جدية الأمور فإنه يأتى بالصاروخ الحقيقى لمواجهة الأعداء ألا وهو سجادة الصلاة والتى كان قد خبأها لموقف كهذا، وفى نهاية الحدث الدرامى وبعد القبض على رئيس الدولة من قبل شخصيات روبوتيكو فإن الأمل يبقى فى الجمهور الذى هو جيل المستقبل وإليه يهرب مهندس الكمبيوتر والدكتور عز مخترقين جموع المشاهدين لإضفاء جو من أهمية علاقة العرض المسرحى بجمهوره فالقضية وإن كانت مبنية على مبدأ اللعب مع التاريخ إلا أنها تعنيهم بالدرجة الأولى.

أما عن بنائه لشخصيات مرتادى المقهى فقد جاء سلبياً إلى حد كبير حيث أظهر فئات الشعب كلها خاملة بليدة لا تعتنى إلا بمباريات كرة القدم وحتى هذه لا يفهمون فيها بالقدر الكافى ولا يحققون فيها أى تميز يذكر والغريب أنهم وبرغم احتلال دولة روبوتيكو لهم لا يتقدمون خطوة واحدة نحو تحرير الوطن، هم فقط مشغولون بالتليفزيون وما يعرضه لهم من مباريات لا تنتهى يبرز من بينهم (سعيد حكشه - جهاد أبو العينين) والذى يقودهم فى التشجيع والاهتمام بكرة القدم ولكنه فى النهاية يخون الوطن فقد وعده مسئول دولة روبوتيكو بأن يصبح لاعباً مشهوراً بعد تركيب أجهزة تعويضية له مقابل أن يدلى بأخبار ويساعد فى القبض على رئيس الدولة وهو تحول أراه لائقا لشخص غير مبال منذ البداية وغير المبالى من السهل عليه أن ينقاد لأى مكاسب شخصية حتى لو كانت على حساب أى شىء وقد نجح (جهاد أبو العينين) فى رسم ذلك النموذج من حيث لكنة الصوت والملابس والحركة إلا أنه لم يرسم ملمحاً حقيقياً لابن البلد وهو أمر كان مهما فإن كان النص يلعب مع جمهوره حكاية مسلية إلا أن المعانى من وراء ذلك أهم بكثير من الارتكاز على اللحظة فى حد ذاتها وكان عليه أن يهتم أكثر بطريقة الأداء فى تلك اللحظات المشحونة بالسؤال عن أبناء البلد فنسج الشخصية بالحياة داخل العمل الفنى لا يعنى فقط بالإطار الذى يضعه المؤلف وإنما فى جانب آخر منه قراءة الشخصية فى ظل الموضوع بأكمله ويشترك معه فى مسئولية أداء الشخصية مخرج العرض (كمال عطية) والذى أراه لأول مرة كمخرج بدا مهتما إلى حد كبير برسم الحركة السريعة الموحية وإبراز أهمية الشخصيات فى الترتيب أمام المتلقى كما اهتم بصناعة نسيج يوازى بين المشاهد المقدمة بشكل حى مع تداخل بعض المشاهد المصورة تليفزيونيا ولم تكن الحركة عنده معقدة بأى حال من الأحوال وإنما نابعة من تفسيره لترتيب العلاقات وأهمية الشخصية فى المشهد المقدم، كما أن لديه نزعة خطابية إلى حد ما فهو ينهى أحداثه بلجوء الشخصيات التى لم يتم القبض عليها وسط الناس، كما لجأ كثيراً لهذه الحيلة أثناء العرض خاصة مع مشاهد الممثل القدير (وجدى العربى) وبعض مشاهد (علاء قوقة - رئيس الدولة) على أن أهم ما ميز تناول (كمال عطية) هو اختياره لممثليه فقد بدا للوهلة الأولى أن كل دور يناسب تماماً الممثل الذى يلعبه (فخالد عبد السلام) يناسب تماما شخصية العميل (912) سفير دولة روبوتيكو وكذا معلم القهوة (حمدى السيد) الذى اهتم بملامح الشخصية من الخارج فالمشاهد المتاحة له فى الحدث قليلة إلا أن الممثل الشاطر هو الذى ينجح فى إقناعك بأدائه للدور المنوط به حتى ولو كان صغيراً وقد ذكرت أنه اهتم بالشخصية من الخارج حيث ملابس الشخصية وطريقة أدائها ومكانها على خشبة المسرح خلال تتالى المشاهد.

وكذا اختياره لشخصية القائد الثورى الذى اعتقل (وجدى العربى) إذ يرتبط فى أذهان المشاهدين بالشخص المقنع لهذا الدور خاصة فى ظل التوجه العام للعرض المسرحى والذى يحيى ويفضل الحل الدينى ووجدى العربى فى الفترة الأخيرة قد اتجه ناحية العروض الهادفة التى تهتم بتفعيل دور الإسلام فى تناول مشاكل المجتمع المصرى .

أما عن الدور الذى قام به مؤلف النص داخل العرض (شخصية الشاعر - رشيد) فعن نفسى أرى أنها شخصية ملفقة إلى حد كبير إذ إن موقفه غير واضح كما أن التغير الذى طرأ على شخصيته بدا غير حقيقى فهل التوجه الذى بدأ به العرض (الشعر التافه) كان نتيجة حتمية لما لاقاه فى إحدى المسابقات؟؟؟! أظن أنه كان عليه أن يختار أسباباً أهم من تلك التى ساقها ليبرر ما آل إليه الشاعر رشيد وحوله هذا التحول.

وقد جاء ديكور أحمد عبد العزيز مقنعاً وجيداً إلى حد كبير خاصة فى قراءته لعلاقة العرض بالمتفرج المصرى فالموضوع يراهن على ذلك المعنى من بعيد حتى لا يدخل فى مشاكل مع الرقابة ولكن أحمد عبد العزيز قام برسم البانوراما بالطريقة التى تضع المتلقى أمام حقيقة الموقف خاصة فى تلك المشاهد الخاصة ب(بشر كافيه) إلى جانب أنه أعطى لجوانب المسرح أهمية فى المعنى العام فذلك العالم الذى تكونت منه بنطلونات المسرح إنما هو عالم شفاف يعكس ما وراءه من حقائق ترتبط بخنوع المواطن العربى وإهماله لمستقبله.

وقد جاء اختياره لملابس ممثليه جيدا وذا ذوق يناسب موضوع العرض خاصة ملابس سفير روبوتيكو (خالد عبد السلام) وأعوانه من الشخصيات وكذا ملابس الدكتور هانى (أحمد عبد الهادى)، و (هيمه) صبى المقهى غير أن ملابس مرتادى المقهى كانت عادية وتحتاج إلى اهتمام أكثر فقد صممت بمنطق أحادى التكوين.

وفى النهاية لا يفوتنى أن أحيى ذلك الأداء الصارم والمبدع من الثلاثى علاء قوقة، ناصر سيف، خالد عبد السلام. فهم يحملون العرض على أكتافهم ويقدمون أفضل ما لديهم وينسجون شخصياتهم بالمعنى الحقيقى للكلمة،

لقد أقبل الجمهور على العرض لكونه يحترم آدميتهم ويقدم لهم الفن فى صورة يرضونها وهو أمر جميل لجذب نوعية جمهور يحترم أهمية الفن فى إعادة قراءة قضايا المجتمع فهل تجد هذه النوعية من العروض من يساعدها لكى تستمر فى رسالتها النبيلة؟!!



بعض شخصيات جاءت ملفقة

الممثل الشاطر هو من يقنعك بدوره

المؤلف بنى شخصياته لتخرج أحادية المعنى

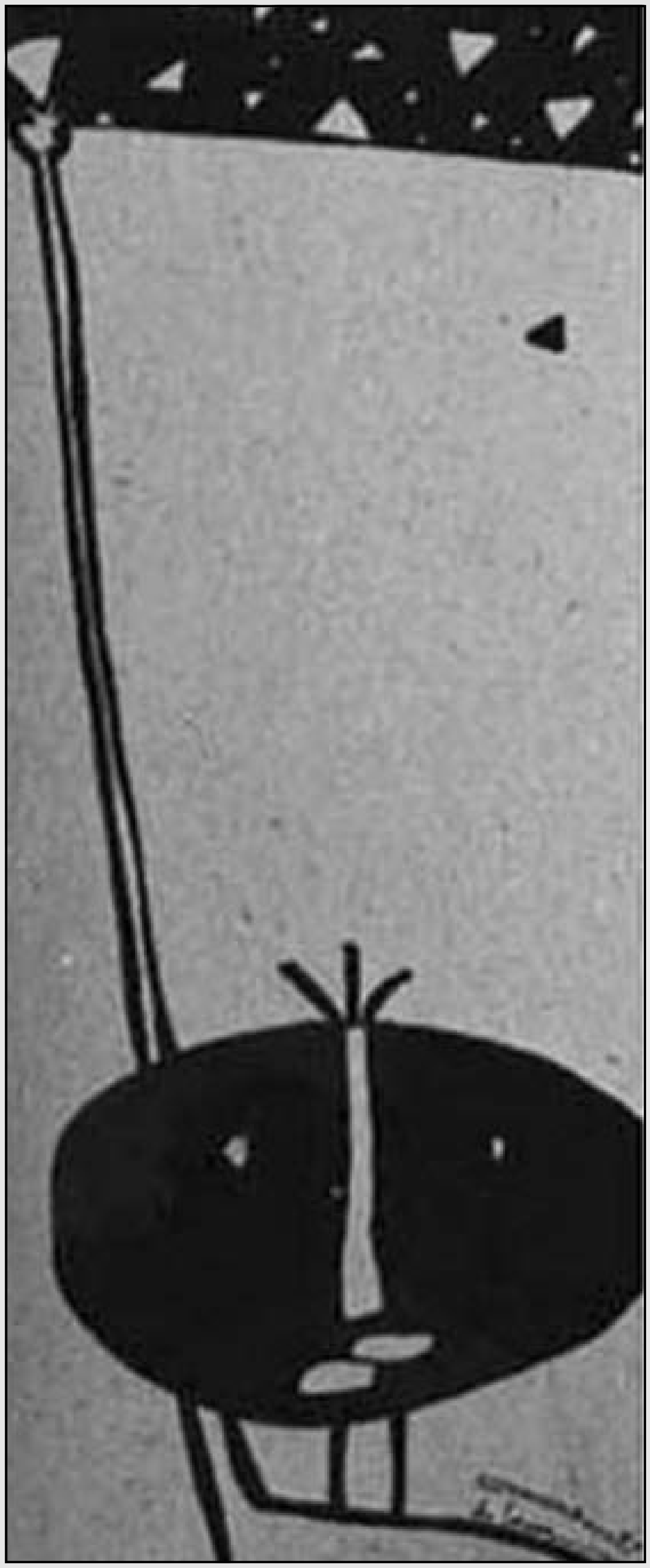
أحمد خميس

• الممثلة والمخرجة نورا أمين تشارك فى ندوة حول «دور المرأة فى العملية الإبداعية» بالأردن.

نصوص مسرحية

مسرحنا 15

العدد 28 21 من يناير 2008



مسافر زاده الظلام

تأليف

الكاتب العراقى

حسين رحيم

الشخصيات

طارق - جندى فى الثلاثين من عمره
سمير - شاب فى العشرين من عمره
مقدام - (ضرير) رجل فى الثلاثين من عمره
حبيبة - امرأة لعوب
منار - فتاة فى العشرين من عمرها
ناطق - رجل أبكم
عبد الله - شيخ
حمرين - شاب مخبول

الجزء الثانى

////////////////

• المؤلف الشاب أحمد وائل انتهى من كتابة نص مسرحى جديد بعنوان «الصدمة».

● إن المسرح كأدب يختلف تماما عن الرواية أو الشعر أو الخاطرة أو القصة القصيرة، ذلك لأن له تقنياته الخاصة فى التفكير والتأليف والبناء. والمؤلف المسرحى يضع فى اعتباره دائماً أنه يغزل قطعة فنية للعرض أمام الجمهور.

المشهد الثالث



نفس المنظر السابق

(الجميع نيام والقطار يسير . وعبد الله غائب... يصفر القطار يتململ الركاب ثم يستيقظون تباعاً)

سمير :
(يتثائب) ياه .. يظهر أننى نمت كثيراً
صباح الخير .. يا جماعة الخير

حبيبة:
أعتقد أننا اقتربنا من الوصول . هيا لنذهب . نغسل وجوهنا
(تخرج حبيبة ومنار)

مقدام :
(منزعجاً) أوه ..لكم أكره القطارات فليس فيها شىء مريح . لا جلوسها ولا نومها ولا سيرها.

طارق :
هنالك مقصورات الدرجة الأولى.. وجدت لأمثالك الجهابذة .. اذهب إليها .

مقدام :
(يضطرب) أنا .. لا أذهب .. أنها مزعجه بالنسبة لى لأنها خانقة

مقدام:
(يهز رأسه مبتسماً .. يدخل حمرين)

حمرين :
انتباه ..انتباه .. سيدى غاضب ..سيدى غاضب

طارق:
اسمع ، إنهم يعرفون حقيقتك الآن فدع عنك هذا الاستعراض .

حمرين :
هكذا .. عال .. عال .. ومع ذلك فسيدى غاضب .. وجميع المسافرين عرفوا بالأمر لذلك غادروه خوفاً من بطشه .. وبقيتم أنتم .. لقد بلغت رسالتى ..
وداعاً .. **(يخرج)**

مقدام :
من هو سيده ؟

طارق :
إنه يقصد القطار

سمير :
لا ينقصنا سوى المجانين .

مقدام :
ما هذه الترهات؟ شىء غبى حقاً .

طارق :
قل لى أين ذهب الرجل المسن؟

سمير :
لا أدرى ..لابد أنه غادر ونحن نيام .
(يصيح) يا جماعة أظن أن الركاب كلهم نيام.

منار :
كيف عرفت

سمير :
لقد انقطع المارة .. لم يعد أحد يمر من هنا لذلك فإن القطار لم يصل بعد وعلينا أن ننام كرة أخرى.

مقدام :
تكلم عن نفسك ، أنا نمت بما يكفى لاستعادة نشاطى .

منار :
وأنا أشعر بأننى نمت ساعات طوال.

حبيبة :
وأنا كذلك.
حبيبة
(ناطق يؤشر لمنار بمعنى متى نصل)

حبيبة :
مابه ؟

منار :
يريد معرفة متى نصل

حبيبة :
قريباً .. قريباً .. ألا تشعرين معى بأن هذه الليلة طويلة .

منار :
كلامك صحيح يا حبيبة

طارق :
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل

حبيبة :
ليس هذا وقت الشعر .. نريد أن نصل

طارق :
إنه ليل القطار.

منار :
أتعرفين يا حبيبة أشعر بأن هذا الجندى فى رأسه أشياء يخفيها عنا .

منار:
(يدخل حمرين)

حمرين :
اسمعوا لقد كنت عند سيدى الآن وقال لى سأقفل باب الليل ولن أفتحه لأى صباح لكم

منار :
يا أخ طارق ما الذى يقصده المجنون بهذا الكلام.

طارق :
(يتردد) إنه فى الواقع.

منار :
(مقاطعة) أرجوك صارحنا بالحقيقة.

مقدام :
صحيح .. نريد أن نعرف
(ينهض ناطق ويؤشر له أيضاً)

سمير :
وأنا أيضاً أريد أن أعرف.

طارق :
إنها حكاية يعرفها كل سائقى القطارات وكان ذلك فى أحد صباحات الصيف حين وجد أحد سائقى القطارات رضيعاً فى إحدى العربات وكان العم عبد الله يسكن إحدى العربات المتروكة فأخذه عنده، كبر الطفل وأصبح فتياً وشاباً ورجلاً وكان يتنقل بين العربات ينظفها ويحرسها وحين يقود العم عبد الله القطار يبقى بجانبه الليل كله ولا ينام.. يسقيه الشاى ويتعلم منه.. لكن فى تلك الليلة الرهيبة والقطار يسير... حدث شىء غريب إذ أُطفأت أضواؤه ثم أخذ يهدىء من سيره واتحد الظلام مع الصمت ثم ارتفعت صرخة قوية توقف القطار بعدها.. وعندما هرع عمال القطار إلى عربة القيادة هالهم ما رأوه . فقد كان العم عبد الله جالساً وقد طعن بخنجر فى صدره . وكانت صدمة هذا الأمر كبيرة على حمرين الذى انزوى بعيداً وكان يسمع صوته وهو يبكى ثم أصبح على ما ترونه الآن.

منار :
يعنى مجنون

طارق :
كلا ليس بمجنون .. بل هو يتظاهر بذلك كما قلت لكم .

سمير :
لكن لماذا؟

منار :
ربما لديه أسبابه الخاصة .

● مسرحية «أنتيجون» للمخرج سلامة إمام تشارك فى مهرجان الفجيرة بالإمارات خلال مارس القادم.

• المسرح وحده يحمل للمتلقى متعتين ساحرتين: سحر القراءة ومتعتها، وسحر المشاهدة ومتعتها، ولهذا فهو أكمل الفنون الأدبية والمرئية. وعندما يكون النص هو القاعدة الأولى والأساسية للمسرح فقد كسب لنفسه الخلود والتوثيق.

حبيبة :
طيب والقاتل؟
طارق :
قيد الحادث ضد مجهول .
سمير :
ياه .. يالها من قصة تصلح فيلماً سينمائياً
مقدام :
إن مخيلتك واسعة جداً .
طارق :
أتعنى أننى اختلقتها
مقدام :
ماذا ترى أنت ؟
طارق :
أرى أنك أتفه من أن أرد عليك
(يحاول مقدام الرد عليه لكنه يعدل لخوفه منه ينهض ناطق ويحيى طارق ثم يجلس)
حبيبة :
دعونا من هذا الأمر يا جماعة طيب ماذا عما يقوله الآن .
طارق :
منذ مقتل العم عبد الله صار يسميه **(سيدى)** وأنه موجود فى مكان ما فى القطار ويهدد بالعودة والانتقام من قاتله .. لكن على العموم هو شاب لطيف وغير مؤذى ويحب المزاح .
سمير :
(ينهض) سأذهب لأتفقد العربات.
(يخرج)
منار :
أنا خائفة ياحبيبة.
حبيبة :
وأنا أيضا.
طارق :
نحن موجودون .. فلا تخافا .. أليس كذلك **(ينظر إلى مقدام)**

مقدام :
تكلم عن نفسك يا هذا .. فأنا أعرف حدودى جيداً وأعرف أين خيرى وأين شرى.
طارق :
تبرير تافه للانهزامية.
طارق :
سأذهب لاتفقد سمير **(يخرج)**
منار :
هناك شىء غير طبيعى يحدث وأنا متشائمة منه.
(يضحك ناطق)
حبيبة :
ماله يضحك؟
منار :
لابد وأنه تذكر نكتة.
(صوت صرخه .. ثم يدخل سمير وهو يتكىء على طارق وفى حالة متعبة)
منار :
ماذا به .. ماذا حدث؟
طارق :
وجدته هكذا مرمياً فى ممر القطار
حبيبة :
اجلبى له قدح ماء
(تخرج منار وتدخل وبيدها قدح ماء)
مقدام :
مابك ياأخ .. كانك خضت معركة بالأيدى وكنت أنت الخاسر طبعاً.
(يضحك وحده)
حبيبة :
تبدو آثار صدمة عليه.
منار :
أتعنين أنه مصدوم..
حبيبة :
ربما شاهد شيئاً أرعبه.
دعوه ليلتقط أنفاسه.
طارق :
أى أنفاس .. إنه لا يستطيع الكلام أصلاً.. إنه بحاجه إلى طبيب .. أين موظفو الخدمة فى القطار .. ألا يوجد أحد .. أى قطار هذا ؟
سمير :
(يتكلم بصعوبة) لا تتعب نفسك .. فنحن الوحيدون فى القطار
(تصرخ منار)
حبيبة :
يا إلهى
طارق :
إذن كان صادقاً .
مقدام :
ربما الركاب نزلوا فى الطريق.
سمير :
حتى سائق القطار.
الجميع :
ماذا ؟؟؟؟!!!
الجميع:
قطارنا بلا سائق .. يسير وحده
(تتكرر الأغنية)
صوت :
يا قطار الشمال .. يا قطار الجنوب .. **(يكرر نفس الكلام السابق)**
حبيبة :
(تصرخ) لا أريد أن أموت .. لا أريد أن أموت.
منار :
تخلصت من الظلم .. لأقع فى مصيدة الموت .
مقدام :
أى نحس هذا .. هل سأموت هكذا هيا افعلوا شيئاً .. تحركوا .. أنا لست مستعداً لهذا الأمر .. أتفهمون .. أنت **(يؤشر لطارق)** تحرك ومارس دورك أليس واجبك هو الدفاع عنّا.
طارق :
(يمسك مقدام ويرفعه) إن لم تسكت سأقذفك من القطار .. هل فهمت؟ أجلس.
حبيبة :
أرجوك ياطارق .. أنا أخاف من الموت .. أرجوكم **(تبكى)**
طارق :
حسن.. دعونا نفكر قليلاً.. غرفه القيادة.. نعم.. الحل هناك سمير ابق أنت مع النساء .. أما أنت.. هيا انهض معى.
مقدام :
أنا لا أفهم فى القطارات.
طارق :
وهل أفهم أنا أيها الأحمق .
مقدام :
أرجوك بلا شتائم
(يبدأ الضوء بالانطفاء بشكل متقطع)
طارق :
ما هذا.. ما الذى يحصل؟
(صوت بكاء رجل)
سمير :
(يقفز من مكانه) سيأتى إلينا .. سيأتى إلينا.
طارق :
من الذى يأتى .. من ؟
(يؤشر سمير باتجاه الباب فيظهر ضوء أبيض مع مؤثرات صوتية)
ما هذا ؟
(حبيبة ومنار تقرآن بعض التعاويذ وهما ترتجفان خوفاً)
(يغمى على مقدام)
من هناك .. من أنت .. أنا لا أخاف إن لم تظهر سآتى وأشبعك ضرباً
(صوت ضحك)
أعتقد بأننى أعرف هذه الضحكة لقد عرفتك .. هيا أخرج.
(يدخل حمرين مبتسما)
حمرين :
مرحباً .. هل أخفتكم ؟
(يضحك سمير)
منار :
لقد أخفتمونا حقاً
طارق :
(لسمير) وأنت مشترك معه
سمير :
كنا نقصد المزاح لا أكثر .. انظروا إلى أخينا .. مقدام .. سيد مقدام .. استيقظ لقد ذهب الشبح .. كان مزاحاً
(يستيقظ)
مقدام :
ماذا .. ماذا .. أين أنا .. أرجوكم لا أحد يقترب منى .. لقد أصابنى دوار البحر .
سمير :
إن القطار يسير على الأرض وليس على الماء يا مقدام.
(يضحكون)



• المخرج المسرحى محمد عبد الفتاح سافر إلى الأردن للمشاركة فى ندوة عن السينما المستقلة.

• التجريب لا يعنى التنكر للتراث وإلغاء الموروث الشعبى أو الأدبى أو الدينى أو الاجتماعى الحياتى، بل وبالعكس فإن هذه الموروثات كخصلات تجارب مكثفة، وحكايات لها جاذبيتها ومثيرة للدهشة والتأمل يمكن أن تكون مادة رائعة ولدائن طيعة حين إعادة إنتاجها وتشكيلها فى العملية المعملية فى المختبر المسرحى.



لكن لماذا الطريق طويل هكذا

(إظلام)

المشهد الرابع

سمير :
يا جماعة .. ألا ترون معى أن الزمن يمر بطيئاً جداً وكأن هناك من يريد سحبه إلى الوراء

حبيبة :
أعتقد أن هذا الأمر صحيح .. فقد مضى وقت طويل منذ استيقاظنا .. ولم يقف القطار فى محطة.

منار :
ولم نر أى شخص يمر من هنا

مقدام :
ولم نصل بعد

طارق :
لكن الأخطر لا تعرفونه

الجميع :
ما هو ؟

طارق :
انظرو إلى ساعاتكم
(يردد الجميع تباعا) : انها السابعة مساءً

سمير :
ماذا يعنى هذا ؟

طارق :
انظروا خارج نافذة القطار
(ينظر الجميع من النوافذ)

حبيبة :
ما زال الوقت ليلاً .. لقد فهمت

منار :
يا إلهى .. ليس ثانية .

سمير :
هذه المرة ليست مزحة وأقسم على ذلك.

مقدام :
أتعنى أنك لم تغير من توقيتات ساعاتهم

سمير :
إن خيالك قد شطح .. أعده إلى موضعه قبل أن تصاب بمس .

حمرين :
يا جماعة ألم أقل لكم .. إن القطار هو بيت سيدى . وهو لن يسمح لكم بالمرور طالما هو غاضب.

منار :
اسكت ، لقد انكشفت ألاعيبك

منار:
(ناطق يؤشر بيده)

منار :
مابك يا ناطق **(تضطرب ويعتريها الخوف)**

حبيبة :
مابك يا منار

منار :
هه .. لا شىء

حبيبة :
لا .. هناك شىء .. إن ناطق يؤشر هناك

منار :
إنها محض خيالات

سمير :
أخبرينا يا منار فنحن جاهزون لسماع ما هو أسوأ .

منار :
هناك شخص أبيض يقف خلف مقدام ورأسه ترتطم بسقف القطار.

مقدام :
أنا ؟ **(يغمى عليه)**

سمير :
عدنا ثانية
(يضحك ناطق بشكل مكتوم)

حبيبة :
وبعد يا طارق .. ألا من نهاية لهذا الجنون

طارق :
هناك طريقة واحدة لمعرفة ذلك ، حمرين هيا معى
(يخرجان)

منار :
ما الذى سيفيده من هذا المجنون؟

حبيبة :
لو كان القطار بلا سائق.. ماذا سنفعل ؟

منار :
تحاول تغيير الموضوع ، أنت نعسان يا ناطق ألا تريد النوم

سمير :
يا أخ مقدام .. استيقظ .. استيقظ

مقدام :
هه .. أين أنا .. **(يستعيد رباطة جأشه)** كما قلت لكم أنا أصاب بدوار ويغمى على كلما سافرت . **(صمت)** أنتم لا تصدقونى أليس كذلك؟

سمير :
ليس المهم أن نصدقك أو نكذبك .. المهم أنك داخل اللعبة .. معنا

مقدام :
أى لعبة .. أنا لا أنتمى لهذا المكان هل فهمتم؟

سمير :
إذن لا مكان لك بيننا .. خذ حقيبتك وانصرف من هنا .

مقدام :
لن يمنعنى أحد فأنا قد دفعت ثمن تذكرتى

سمير :
إذن تقبل بما هو مطلوب منك وإلاّ ..

مقدام :
وإلاّ ماذا .. أتهددنى .. أسمع أنا أحمل الحزام الأسود فى الكونفو .

سمير :
وأنا أمتلك حذاءً قديماً ضرباته لا تنسى.

حبيبة :
يا جماعة أرجوكم ليس هذا أوان الشجار خلونا فى محنتنا .

سمير :
طيب سنوقف القتال لحين مجىء طارق وحمرين
(يدخل طارق وحمرين)

حمرين :
يا أخى .. كم من مرة قلت لك ومع ذلك لم تصغ إلى .. ما بك يا أخى.

طارق :
صحيح .. صحيح لننه الحديث الآن

حمرين :
كيف يا أخى وأنت لم تسمح لى بإبداء رأيى

طارق :
(بحزم) قلت لك كفى

حمرين :
أى كفى هذه .. وماذا تفيد بعد أن وقع الفأس بالرأس .

طارق :
(يصفعه) قلت لك كفى وإلا

سمير :
ما بكم يا إخوان .. ما الذى حصل؟

طارق :
لاشىء .. سوء تفاهم بسيط .

حمرين :
كلا ليس الأمر هكذا .. إنه يخفى عنكم الحقيقة

حبيبة :
حقيقة .. أى حقيقة .. أخبرنا يا أخى ألا ترى حالنا؟

طارق :
نعم .. هذا من حقكم ويجب أن تعرفوا .. القطار

منار :
ما به؟

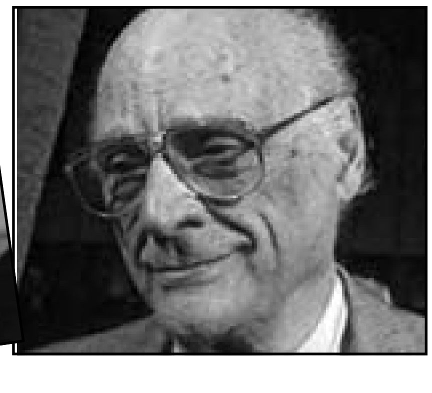
طارق :
بلا سائق .. ونحن الوحيدون فيه

(إظلام)

يتبع

• الممثل على صبحى انضم لفريق عمل العرض المسرحى «كان زمان» لفرقة «هلاوويس»، إخراج حسام حمدى.

● إن الشباب المتمرد على الأفكار والأشكال بحاجة إلى من يفهمه. قد لا يكون التعبير لديه ناضجاً بليغاً وعميقاً فهذا يحتاج إلى تجربة كبيرة وثقافة عربية وإنسانية محيطة، ولكن لديه قواعد ضرورية لإنتاج عرض مسرحى تجريبى جيد هى: المصداقية فى تصوير وتقديم أشكال المعاناة، وقوة طرح الأفكار والجرأة فى عرضها، والعين الجمالية المتميزة الدالة على مخيلة طازجة وخصبة.





آرثر ميلر

نوازع وجدانية سياسية .. تخلق حالة إبداعية

لا يأتى شىء من العدم .. فالإنسان لم يخلق من فراغ .. ولكن الله سبحانه وتعالى خلقه من تراب ومر بمراحل عديدة حتى أصبح هذا الإنسان .. ثم سعى فى الأرض وتعلم منها ومما وجده بها ومن خيراتها .. وتطورت قدراته حتى وصل إلى ما هو عليه الآن .. وأكد عبقريته وقدرته وبرهن للخالق كيف يمكنه أن يتفوق باستخدام كل ما حوله وما زال التطور والمخاض مستمرا ...

وكما خلق الإنسان .. يخلق الإبداع من خلال مجموعة من العوامل والظروف المختلفة التى يمر بها ويعايشها هذا المبدع .. فجميع الدراسات الحديثة أكدت على أن المعاناة .. والتجارب الوجدانية والنفسية والصراعات المختلفة فى شتى المناحى الاقتصادية والسياسية وغيرها يمكنها أن تكون إبداعا وقد يكون هذا الإبداع فريدا، لأن كل حالة تختلف عن الأخرى بما مرت به .. وفى مجال الإبداع المسرحى لا يختلف اثنان على أن من أهم ملوكه وفرسانه الإنجليزى وليم شكسبير والسويدى هنريك إبسن وكذلك الأمريكى آرثر ميلر ...

آرثر ميلر (1915 –2005) هو واحد من أهم من أنجبتهم الولايات المتحدة الأمريكية .. وهو كاتب ومفكر برز فى الكتابة المسرحية ويعد من أعظم كتاب المسرح بأمريكا، كما كانت له إسهامات هامة فى كتابة المقالات، خاصة السياسية وكذلك له إسهاماته فى مجال الأدب والسينما الأمريكية وقد قضى أكثر من ستين عاما فى محراب الأدب والمسرح وكان لنشأته أثر كبير فى تكوين وجدانه .. كذلك فى وجهته السياسية خلال سنوات عمره .. و كان للتجارب التى مر بها أثرها الشديد على عقله وقلبه .. لتتشكل موهبته الفريدة وإبداعاته كنتاج طبيعى لكل هذه الأشياء .. ولو أننا تتبعنا مراحل حياة ميلر .. وقمنا بالربط بينها وبين ما كتب لتأكدنا أنه نتاج تأثير هذه المراحل ...

نشأ آرثر ميلر فى أسرة غنية تعمل بالتجارة .. أصابها الإفلاس .. وتحول فى يوم وليلة – بعد أن خسر والده كل أمواله فى البورصة – من طفل ثرى إلى طفل فقير .. ولم يستطع بعد أن أنهى دراسته بالمدرسة العليا أن يلتحق بالجامعة لأنه لا يملك المال الذى يمكنه من الدراسة بها .. ولذلك فقد اضطر إلى العمل فى عدة مهن منها عامل فى كافيتريا وفندق صغير ومطعم وسائق شاحنة وغيرها .. وسرعان ما تمكن من كسب المال الذى يعول به نفسه من خلال كتاباته وأكمل دراسته فى جامعة ميشيغان، ثم التحق بمركز للتدريب على الكتابة المسرحية ، ثم بدأ فعليا ممارسة الكتابة الدرامية فى سنة 1938 وذلك بعد تخرجه...

وكان نتاج التجارب التى مر بها خلال هذه الفترة هو إنتاجه لأول عمل له والذى عرض على أحد مسارح برودواى وهى «رجل يملك كل الحظ» وفيها عبر عن ذلك التمزق والضياع اللذين أحس بهما فى أيامه السابقة وقد تأثر وقتها بالثقافة الاشتراكية والمسرح الثورى واتخذ أعمال الكاتب المسرحى النرويجى هنريك إبسن منهجا له ورغبة منه فى إبراز ذلك النظام الظالم الذى يقمع الإنسان .. وقد كان من كبار المدافعين عن الحرية الفكرية منددا بكل أشكال ذلك القمع وكان يأمل فى مسرح يكون فى متناول الجماهير جميعا .. وفى هذه المرحلة ونظرا لصغر سن ميلر ولاعتقاده أن إعمال العقل يكفى .. فقد غلب عقله على قلبه عكس السائد بالنسبة للشباب واتضح ذلك من اختياره لزميلته مارى سلاترى لأنها تناسبه فكريا وأنجب منها ولدين وخلال هذه الفترة كتب ما يدلل على اضطرابه نتيجة هذا التفكير وقد كتب وبرز فى عدة أعمال منها «كلهم أبنائى» وكذلك «وفاة بائع متجول» والتى اعتبرت نموذجا كلاسيكيا لمسرح القرن العشرين وتدرس فى المدارس بمختلف أنحاء العالم وهى تتناول ذلك الصدام بين ما هو اجتماعى وما هو فردى وهو ينقد هنا ذلك الحلم الأمريكى الأحمق .. وكتب كذلك وأثناء هذه المرحلة أقوى مسرحياته «المحنة» والتى أثارت ضده الحكومة الأمريكية بشكل كبير حتى أنهم وخلال هذه الفترة قد سجلوه ضمن القائمة السوداء هو وصديق عمره وشريك أعماله إيليا كازان والذى أخرج له الكثير من الأعمال المسرحية والسينمائية ويعد هو الآخر حالة وحكاية تستحق أن نتوقف عندها ...

وفى مرحلة جديدة تؤكد أن الحالة الوجدانية مصدر للإبداع انتهت حالة الاضطراب التى صاحبت المرحلة السابقة بطلاقه لزوجته ثم لجأ إلى القلب وغلبه على العقل وهذا ما أثبتته كل الدلائل والمؤشرات وعشق جمال روح وشكل النجمة المثيرة مارلين مونرو وتزوجها عام 1956 وعلى عكس ما يظن الكثيرون فإن مارلين لم تكن فقط جسداً مثيراً ولكن وكما ذكر ميلر نفسه فقد كانت صاحبة عقل كبير وثقافة خاصة ولكنها كانت مختلفة كثيرا عنه ولهذا ورغم عشقه لها إلا أن زواجهما انتهى بعد فترة لم تزد عن خمس سنوات.. إلا أن مارلين تنازلت عن كبريائها وأكدت أنها تفتقد للرجل الوحيد الذى أحبته بصدق قبل انتحارها إن كانت قد انتحرت بالفعل .. ونتاج هذه المرحلة بانفعالاتها وتجلياتها ظهرت واضحة فى الأعمال المسرحية التى كتبها ومنها «المختلون» وكذلك «بعد السقوط» وأيضا «حادثة فى فيشى» والتى اتضح من خلالها ما عاناه ميلر بعد انفصاله عن مونرو ورغم إنكاره ذلك فى البداية إلا أن أعماله فضحت أمره قبل أن يعترف به فى مذكراته بعد ثلاثين عاماً وكانت المجموعة السابقة من أجمل ما كتب، وهذا ما أكده النقاد والجماهير ومن أكثر الأعمال التى تم تنفيذها مسرحيا وسينمائيا ...

وفى مرحلة جديدة .. حيث بدأ ينضج فكريا وعاطفيا شيئا فشيئا فاختار بقلبه وعقله «إنجا مورث» والتى شاركته حياته أربعين عاما من عام 1962 إلى عام 2002 وخلال هذه الفترة قدم مجموعة من الأعمال التى تظهر وبقوة هذا النضج الوجدانى والذى صاحبه أيضا نضج سياسى ازدادت معه حدة ميلر تجاه سياسة بلاده ومنها «الأمريكية الأخيرة» The Last Yankee وكذلك «الزجاج المكسور» "Broken Glass" وخلال هذه المرحلة أنجب ابنته ريبيكا ميلر Rebecca Miller والتى فرح بها كثيرا والتى أصبحت بعد ذلك ممثلة ومنتجة خلال الثمانينيات وبعدها وفى أواخر التسعينيات وحتى الآن تحولت إلى الكتابة والإخراج السينمائى وقدمت مجموعة من الأفلام الناجحة منها «قصيدة جاك وروز» The Ballad of Jack and Rose و«ملاك» Angel وقد تزوجت من «دانييل داى لويس» Daniel Day-Lewis نجم الفيلم الشهير «عصابات نيويورك» وقد برز تأثره بابنته خلال أعماله ونلاحظ ذلك فى نسجه الذى كان جديدا على أعماله للعلاقة بين الأب وابنته فى أكثر من عمل وكأنه يشعر بالأبوة لأول مرة رغم أن له طفلين من زواج سابق وكذلك أنجبت له إنجا ابنهما «دانييل ميلر» Daniel Miller والذى دار حوله الكثير من الكلام عن كونه طفل ميلر الخفى وأشياء غير مفهومة لكنه فى النهاية ابن أبيه فهو كاتب ومنتج مسرحى وقد تحدث عنه ميلر بحب شديد فى آخر حديث له وهو على فراش المرض ...



آثر ميلر ومارلينو مونرو

«رجل يملك كل الحظ» عبرت عن التمزق والضياع اللذين أحس بهما فى الماضى

وفى مرحلة أخرى امتزجت بالمرحلة السابقة وأثناء ذلك الحراك السياسى الثائر وخلال الحرب الباردة وبعدها حرب فيتنام ومعارضته الشديدة لسياسة بلاده فى الداخل وفى الخارج وعلاقتها بأوربا الشرقية وشرق آسيا وأمريكا الجنوبية والعالم الثالث ككل فكتب «خلق العالم وأعمال أخرى» The Creation of The World and Other Business وكذلك «الساعة الأمريكية» The American Clock و«الثمن» The Price .. ووضح خلالها رفضه سياسة بلاده أيضا تجاه مساعدتها لإسرائيل وتعاطف كثيرا مع العرب وحقوقهم فى بلادهم وأرضهم .. وبعد فترة قاطع فيها المسرح الأمريكى عاد مرة أخرى ورغم كبر سنه إلا أن هذا الثائر الشاب ما زال حيا ينبض بداخله وقدم أعمالا ينتقد فيها الانتخابات الأمريكية عام 1999 ويصفها بالخدعة الكبرى والفخ المميت للشعب الأمريكى وذلك من خلال مسرحيته «اتصالات مستر بيتر» Mr Peter's Comunections وهاجم أيضا سياسة الحكومة الأمريكية فى الخارج من خلال مسرحية «انبعاث الكآبة» Resurrection Blues عام 2002 وكانت قمة النضج الفنى والسياسى عندما قدم عام 2004 آخر أعماله «نهاية الصورة» Finishing The Picture والتى توقع فيها أنه لا فائدة من الكلام فقد وصل الحال بالحكومة والمسئولين بالولايات المتحدة الأمريكية إلى مرحلة لن يستطيعوا الرجوع ولن يتمكنوا من إصلاح أخطائهم حتى وإن أرادوا ذلك وهذه المراحل تؤكد أن الحالة الإبداعية قد يكون منبعها منهجا سياسيا ...

ورغم كون ميلر ثائرا ومعارضا لحكومة بلاده وسياستها ومن هم موالون لها لأن مصلحتهم تقتضى ذلك بلغة القرنين العشرين والواحد والعشرين إلا أنه ومن خلال بعض الشرفاء نال ميلر بعض التقدير عندما فاز بجائزة بليتزر أكثر من مرة وكذلك جائزة تونى وأوسكار ...

ومما يؤكد أيضا أن الحالة الإبداعية منبعها وجدانى .. هذا العرض المسرحى الذى قدمه ميلر من فصل واحد بعنوان «ذكرى يومين»Memory of Two days والتى تحدث فيها عن رجل مفلس امتطى فى شبابه أحد الأرصفة أمام أحد المطاعم وهو يعانى من الجوع ويرتعد جسده من البرد وعطف عليه صاحب المطعم و أدخله المطعم جعله يرقد بجانب موقد النار بالمطبخ فشعر بالراحة والدفء ونام، وبعدها وفى اليوم التالى أعطاه صاحب المطعم فرصة للعمل لديه وكسب قوت يومه ودارت الأيام وبعد سنوات بات هذا الفتى من أغنى الرجال وأصبح لديه من الأسرة الدافئة والناعمة ما يمكنه أن يستمتع بها كثيرا .. إلا أنه عاد إلى المطعم ليجد صاحبه قد رحل وفارق الحياة ويطلب من ولده أن يسمح له بقضاء ليلته وأن يرقد فى مكانه القديم داخل المطبخ لعله يشعر بالراحة والدفء اللتين شعر بهما فى المرة الأولى بعد أن أثقلت الهموم كاهله ولم تعد تتحملها كتفاه وكأن ميلر يتحدث عن بداية رحلته عندما بدأ من الرصيف بعد إفلاس عائلته فقد جعل بطل العرض يعود إلى مكانه الأول وإن لم تواتيه الشجاعة ليفعل ذلك ...

جمال المراغى

● ساقية الصاوى تستعد لتنظيم احتفالية مسرحية خاصة تضامنا مع منظمة البيئة العالمية منتصف فبراير القادم.

• إن اتجاهات المسرح التجريبى الحديث انطلقت من قواعد فلسفية ورؤى تجاه الحياة والمتغيرات تعبيرا عن منعطفات اجتماعية وسياسية جديدة وحاسمة فى حياة مجتمعاتها، فكانت تمرداً صارخاً وحركة واعية وموقفاً نقدياً فى الأشكال والمضامين.







رحلة عالمية جديدة ... ومسارح الدنيا فيها إيه ..؟

نبدأ جولتنا عبر مدن وعواصم العالم من العاصمة النمساوية فيينا وسط القارة العجوز أوربا وقاعة ريموند أحد قاعات مسرح نهر فيينا والعرض الموسيقى المميز ريبيكا "Rebecca والذى يواصل نجاحه الساحق منذ بداية تقديمه فى مطلع عام 2006.. ومعد عن الرواية الشهيرة التى تحمل نفس الاسم والتى كتبتها الإنجليزية دفنى دى مورييرر "Daphne du Maurier والتى قدمها من قبل مخرج الروائع ألفريد هتشكوك Alfred Hitchcock عام 1940 كفيلم بنفس الاسم أيضا.. وهى تروى قصة فتاة شابة فقيرة تقع فى غرام مكسيم الرجل الغنى .. والذى يتزوجها ويعود بها إلى بلدته وهناك تصطدم بواقع مرير، حيث تجد نفسها فريسة لزوج يقع تحت تأثير زوجته الراحلة التى كان يعشقها ريبيكا.. والتى ماتت فى حادث أليم وبين روح ريبيكا المتمثلة فى رئيسة المنزل السيدة دينفرز..والتى بدأت بتصرفاتها تقود الزوجة الشابة إلى الجنون وتتوالى الأحداث ، العرض إعداد مايكل كانز Michael Kunze وأداء فيتسك فان تونجرين "Wietske Van Tongerenويوى كروجر Uwe Kroge وقيادة الأوركسترا سلفستر ليفى" Sylvester Levay وتخرجه الأمريكية فرانسيسكا زامبيلو Francesca Zambello.

ونتجه شمالا بواسطة مترو الأنفاق إلى العاصمة البلجيكية بروكسل حيث مسرح لامونييه " La Monnaie " والذى يقدم العرض الأوبرالى قوة القدر La Forza del Destino للموسيقى الإيطالى الشهير فيردى Giuseppe Verdi مؤلف أوبرا "عايدة" وقد قدمت هذه الأوبرا للمرة الأولى على مسرح البولشوى بروسيا عام 1862 وقدم بعد ذلك بقليل عدة مرات بأوربا وأمريكا .. وأحداثه تقع ما بين إيطاليا وأسبانيا والصراع الدائم بين الخير والشر والقدر المحتوم الذى لا فرار منه وعناد الشباب ، الممثل فى ألدون ألفارو.. والذى يستسلم فى النهاية لهذا القدر.. يؤدى العرض النجم أليساندرو جرزونى والممثلة إيفا ماريا ويستبروك ويقود الأوركسترا الموسيقار أندرى يوركفية ويخرج العرض ديرك تانت ونعود إلى مترو الأنفاق لنتجه شرقا إلى مدينة صوفيا الجميلة عاصمة بلغاريا حيث تقدم المخرجة المتميزة نيكولا بيتكوف العرض الرائع والذى حصل على عدة جوائز دولية فى مهرجانات مختلفة وآخرها مهرجان روما الدولى ، وهو العرض المسرحى الزوجة الريفية وذلك على مسرح إيفان فازوف الوطنى والعرض كوميدى ساخر عن المسرحية القديمة الشهيرة للكاتب الإنجليزى الكبير ويليام ويشرلى التى كتبها عام 1675.. وقد قدمتها نيكولا بروح العصر.. وهى تصف التناقض الشديد ما بين الأرستقراطية المريضة والانحطاط الأخلاقى . وهى أهم سمات أهل المدن . وبين أهل الريف وفضائلهم من خلال هذه الزوجة القادمة من ريف فرنسا، لتواجه الطبقة البرجوازية فى لندن ، وقد حرصت المخرجة على تفادى بعض الألفاظ الجنسية البذيئة ، التى وردت بالنص الأصلى.. وقد أدى دور البطولة أنا بابادوباولو وبيتر بوبيوردانوف .

ومن مطار صوفيا عبر خطوط الطيران الدولية نعبر المحيط الأطلسى جنوبا إلى مدينة ريو دى جانيرو البرازيلية الساحرة ومسرح هذه المدينة العريق حيث يقدم باليه تشيكوفيسكى كسارة البندق برقصاته الشهيرة ممزوجة برقصات السامبا الساحرة والألوان الزاهية المبهرة .. والوجوه اللاتينية النابضة المشرقة .. والحيوية والرشاقة النادرة الوجود إلا فى هذه البقعة الساحلية الجميلة .. قام بتصميم رقصات العرض اللبنانية الأصل المعروفة دلال أشقر ويقود الأوركسترا السيمفونى هينريك مورلينبوم ويصمم المناظر جوس فارونا ويخرج العرض ماريا لويزا نورونها " ونطير عائدين عبر نفس خطوط الطيران إلى شمال أوربا وهذه المرة إلى مدينة تالين بدولة استونيا إحدى دول الاتحاد السوفييتى السابق على مسرح استونيا يقدم لفيردى أيضا الأوبرا الشهيرة ريجوليتو وهى أوبرا تراجيدية تجسد ما كان يحس به فيردى بعد وفاة زوجته وطفليه .. وهذه الأوقات الصعبة التى مر بها وقد حققت هذه الأوبرا نجاحات كبيرة منذ تقديمها أول مرة عام 1851 وحتى الآن .. ويعتبرها البعض أول أوبرا حقيقية كتبها فيردى .. يخرج العرض موسيقيا أرفو فولمر ويخرجه مسرحيا نيمى كانينجاس.

ونتجه جنوبا بواسطة امتداد مترو الأنفاق الأوربى الجديد من استونيا إلى كبرى المدن الألمانية ميونخ .. وبالتحديد شارع بورتسبرج وبيت مسرح ميونخ وإعادة تقديم العرض المميز "الإنجيل للكاتبة الصاعدة الواعدة أنجا هيلينج وهو أول العروض التى قدمها لها مسرح ميونخ وذلك عام 2004 وتتميز كتابات أنجا بالعقلانية الشديدة والخلط بين الروحانيات والواقعية والعرض يقدم صورة للصراع ما بين ما تحض عليه الكتب السماوية وما نواجهه فى الحياة ويضطر معه البشر إلى مخالفة ما أمرنا به.. وهل يمكننا العودة إلى البراءة بعد أن تعلمنا الدرس وأدركنا أن ما انجرفنا وراءه هراء .. تميز العرض برؤية فاطنة وصورة براقة للوحات التى أخرجها فليشتاس بروكر والموسيقى الناعمة المعبرة التى وضعها أرفيلد بود والأداء المميز العميق لنجوم مسرح ميونخ، سلفانا كراباتش ولاس مير وسفين فولسر وقد قدم مسرح ميونخ لأنجا بعد ذلك عرضين ناجحين آخرين هما: الرياح الموسمية وقلبى الصغير الأحمق.

وعن طريق الخطوط الجوية الألمانية نطير مباشرة إلى أقصى جنوب شرق الكرة الأرضية وبالتحديد مدينة وليتنجتون العاصمة النيوزلندية حيث يقدم المخرج الشهير ديفيد لورانس على مسرح الخفافيش العرض المسرحى "رجل عصرى" والذى يحيى فيه ديفيد ذكرى ضحية التخلف والتزمت الشاعر الإنجليزى جون دون .. والذى خيروه قبل إعدامه ما بين حبه وإيمانه .. ورغم ما بداخله من إيمان ، إلا أنه اختار حبه تحديا لهؤلاء المتزمتين الذين ادعوا على الرسالة الدينية افتراء أنها تأمرهم بذلك.. وهى بريئة مما نسب إليها، كان ذلك خلال أوائل القرن الخامس عشر وقد أصابت الصدمة الكبرى شتى أرجاء أوربا بشكل عام .. وبريطانيا بشكل خاص عندما تم إعدامه .. يذكر أن ديفيد لورانس قد نجح من قبل فى تقديم روائع الأدب العالمى وخاصة الإنجليزى ومنها "هاملت" و"الملك لير" .. وقد استعان ديفيد بأبطال عرضه الأخير "ولينجتون الأكثر سخونة" وهم: فيل بليتون راشيل مور وآلان هنرى وقد كتب النص المسرحى سيمون فينسنت .

ومن السواحل النيوزلندية وخلال رحلة بحرية محفوفة بالمخاطر حيث العواصف والأمواج العاتية إلى أقصى الشمال الأوربى ومدينة كريستيان ساند النرويجية ومسرح اجدر والعرض الخيالى "رحلة إلى عالم آخر والتى كتبها سفير براندت عام 1924وهو عرض امتزج فيه الواقع بالخيال .. وتبرز فيه الديكورات الخلابة والخدع المعتمدة على التكنولوجيا لتصوير ما كان يتمناه براندت عندما تخيل رحلة لمجموعة من الفتيان والفتيات إلى الفضاء أو إلى القارة المتجمدة وغيرها من العوالم التى لم يشاهدها قط، بل ترك العنان لخياله ويده حتى تكتب هذا الخيال .. وقد صاحبت العرض موسيقى متميزة وإضاءة بارعة وقد أخرج العرض كنوت أولاف سيفيس.

وعودة مرة أخرى إلى مترو الأنفاق الأوربى متجهين إلى مدينة بلجراد عاصمة صربيا أحد دول الاتحاد اليوغسلافى سابقا ، حيث مسرحها الوطنى الذى يقدم من بين عروضه المتعددة فى قاعاته الكثيرة أشهر أوبرا عالمية وهى الأوبرا الفرنسية "كارمن" لجورج بيزيه .. والتى اعتبرها النقاد أوبرا لكل العصور لأن أحداثها غالبا ما تتكرر، فقد حدثت بالأمس وتحدث اليوم وستحدث غدا وهى تجمع فى أحداثها بين الحب والكراهية والغيرة والانتقام والرغبة والامتلاك والعقل والجنون .. وفيها تتحمل كارمن الفتاة الريفية الفاتنة المحبة كل الصعاب التى تواجهها حتى الموت.. ونتابع خلالها قصة الحب المأساوية التى اعتبر النقاد نهايتها أكثر النهايات درامية فى تاريخ المسرح ويبرز أيضا ورغم عاطفة كارمن الجياشة، مقاومتها لغريزة الامتلاك لدى دون خوسيه.. يخرج العرض بوريسلاف بوبوفيتش.. وتؤدى دور "كارمن جادرانكا جوفانوفيتش" ويؤدى دور "دون خوسيه جانكو" سينادينوفيتش..

ونصل إلى محطتنا الأخيرة بعد رحلة طيران شاقة أخرى من كوريا الجنوبية إلى مدينة أنقرا بتركيا ، ودار الأوبرا بها والتى تقدم أوبرا "الرحال" للموسيقار الإيطالى الكبير فيردى.. والتى قدمت لأول مرة فى إيطاليا عام 1853 وقدمها فيردى فى فرنسا عام 1857 وتعد أكثر العروض الأوبرالية التى قدمها وطورها المخرجون خلال سنوات عمرها وحتى اليوم .. وقد راهن المخرج تحسين ستين على موسيقى وفكرة النص الأصلى التى يمكن التجديد فيها ، حيث إنها لا عالم لها ولا وطن ولا زمان ولا ملامح .. وقام بعمل تجربة جديدة وهى تكرار الأحداث لعدة مرات خلال العرض نفسه ، تجسيدا لرحلات الإنسان إلى أى مكان بحثا عن الذات وقد قاد الأوكسترا ببراعة سونى موراتوف ويؤدى الأدوار الرئيسية بها إحسان إكبر وفيريال تركوجلو وحسان سليك...

صربيا تشاهد «كارمن» والرجل العصرى وصل نيوزلندا



جمال المراغى

● فى مسرح الصور عند فورمان، ويلسون، لى بروير، فالسيادة للأفكار، أفكار المؤلف المسجلة على شريط، فهو مسرح أفكار. ويلقى بالممثل من نافذة العرض أو يكون دوره ثانويا، لتدخل من باب العرض الوسيع وتحل محله مجموعة من الصور.



فريق متنافر يغنى بعشوائية

أوبرا عايدة.. على مسارح لندن

عرض ناجح.. رغم نقاط الضعف

بعد عدد من العروض غير الناجحة التى قدمتها الأوبرا الوطنية البريطانية.. للأعمال الكلاسيكية العالمية مثل كارمن لجأت الأوبرا إلى محاولة جريئة لاستعادة جماهيرها. وكان ذلك من خلال عرض أوبرا عايدة الذى بدأ قبل أيام.

ويقول الناقد البريطانى روبرت كريستيانسن: إنه خرج بانطباع مهم للغاية منذ حضوره الليلة الأولى لعرض هذا العمل الأوبرالى وهو أنه سوف يحقق نجاحًا كبيرًا بل ورائعا لسبب واحد فقط.. وهو شهرة العمل. أما فيما عدا ذلك فقد جاء العمل ضعيفًا، به نقاط ضعف عديدة تكفى لإفشال أى عمل أوبرالى آخر.. لكن عندما يتعلق الأمر بعمل كلاسيكى عالمى خالد مثل أوبرا عايدة فإن نقاط الضعف تتوارى خاصة إذا اعتمد العرض على عناصر الإبهار التى تخص تلك النقاط. كما حدث مع عرض مدام بترفلاى.

ويقول كريستيانسن: إن الأصل فى أوبرا عايدة أن تقدم فى الأماكن الطبيعية تحت سفح الهرم أو الأقصر أو غيرهما من المعالم الأثرية المصرية، أما عندما تقدم على مسرح عادى فإن ذلك يلقى بعبء كبير على طاقم الأوبرا خاصة على المخرج ومصمم الديكور الذى يتعين عليه أن يخلق لدى المشاهد انطباعا بأنه يجلس بالفعل فى أحضان الآثار الفرعونية. وحتى لا يتهم بالتحامل على هذا العمل فإنه يبدأ بالحديث عن نقاط القوة فى العمل وهى الديكورات التى أطلقت مصممة الديكور "ساندرا رون" العنان لخيالها فى وضعها مع الالتزام بالإطار الفرعونى والتشكيلات الهرمية ووضع معرض الحروف الهيروغليفية فضلاً عن طغيان اللون الأزرق. وكانت نقطة الضعف الوحيدة هى ديكورات مشهد الانتصار. وعمومًا فقد ضاعت جودة الديكورات مع الملابس سيئة التصميم والتى وصفها الناقد البريطانى بأنها جاءت فى معظمها متخلفة بشكل ملحوظ للغاية ولا تناسب العرض.

اتسم الإنتاج بالضعف الشديد والقصور الذاتى إلى الحد الذى جعل الناقد نفسه لا يشعر بوجوده. وبالنسبة للكورس فقد شعر أنهم فريق متنافر يغنون بطريقة عشوائية ويتوجهون إلى جمهور المشاهدين ولا يتفاعلون مع العمل نفسه حتى من كان يغنى بشكل منفرد منهم. ولم تستطع مخرجة العمل وتدعى "جود يفيز" أن تقدم تسلسلا منطقيا يبرر تحريك الأحداث. ويشتد الناقد فى الهجوم على المخرجة حتى أنه يتساءل.. من بحق السماء الذى اختارها لهذا العمل الخطير؟

ويأتى دور إدوار جاردنر المعد الموسيقى للأوبرا لينال نصيبه من النقد. فيقول: إنه كان نقطة نجاح مهمة فى عروض سابقة مثل "كارمن" الذى لم يكن ناجحا للأسف. لكنه فى هذا العرض.. والذى كان يقود الفرقة الموسيقية فيه - بدا متوترًا بشكل غير مبرر وغير قادر على حساب السرعة المطلوبة للمقطوعات. وأحيانا كان العزف يتم بسرعة لا تتناسب مع الموقف وأحيانا كان يتم ببطء ومن يسمع هذا العزف لا يصدق أنه من إبداعات فيردى الذى نجح فى توفير الشعور بالجو الشرقى.

ويعود الناقد إلى نقطة قوة أخرى فى العرض وهى الأبطال حيث أجاد "جوين هويل" فى دور الملك، وجون هدسون فى دور راداميس. ولكن فى الوقت نفسه لم تكن المغنية الأمريكية "جين داتون" موفقة فى دور عايدة حيث غنت بطريقة جامدة لا تعكس الشخصية الحيوية التى تميزت بها عايدة وقد تفوقت عليها كلير روتر التى قامت بدور الراوية. وفى النهاية يقسو الناقد على العمل فيقول: إنه عمل يتعامل مع الأوبرا كعرض للأزياء. وليس كدراما موسيقية.

هشام عبد الرؤوف

● الفنانة هدى حسين شاركت فى مهرجان الإبداع المسرحى بالكويت بمسرحية «يا دانة دنا الليل».

• التجريب فعل واع واضح القصد والفكر، مبنى على رؤية فكرية وجمالية جديدة للعالم. وما نراه اليوم أن كثيراً من المخرجين الشباب يقعون فى هلوسات فكرية وحركية وبصرية معتقدين أنهم كلما أمعنوا فى الإبهام والضياع كلما كانوا أكثر تجريباً.


الليبرتو يستمد نصوصه من الآداب الرفيعة

خصوصية الليبريتو فى المسرح الموسيقى

د. مصطفى سليم

الليبرتو Libretto هو النص الشعرى الكامل للدراما الموسيقية الملحنة كلماتها بالفعل وقد يشير المصطلح للكتيب الذى ضمن محتوياته هذا النص الشعرى، وهذا التعريف الشائع فى دراسات وقواميس المسرح والموسيقى لا يعبر فى الحقيقة عن جوهر الليبريتو لأن ليبريتو أوبرا عطيل شكسبير التى قدمها فيردى مثلاً هى نص شعرى ولكن الأهم من كونها نصاً شعرياً هو أنها معدة أى مرت بالتجربة الدراماتورجية الخاصة بالدراما الموسيقية.

والليبريتو هو النص الكلامى الكامل والمخطط الفنى الكامل الذى تتبنى عليه الفكرة المجازية للأوبرا والأوبريت... وترتبط فى كثير من الأحيان جودة الأوبرا بجودة الليبريتو وبناء عليه من الممكن أن تقتبس نصوص الليبريتو من الآداب الرفيعة أو تبتكر، وتؤخذ فى الاعتبار فى كل الحالات صور التأليف الخاصة بالأوبرا من حيث الآريات، والريستاتيف والإنسامبلات والكورس وتعبير "النص الكلامى" يشمل الشعرى والنثرى أى الحوار والإرشادات .

ونستطيع أن نقول إن داخل ذهنية مؤلف النص الكلامى النهائى الذى يتم عرضه كل يوم فى دار العرض ثلاثة نصوص على الأقل هى : النص الشعرى المغنى والحوار العادى ، وهو الليبريتو، والنص الأدائى والسينوغرافى، والنص الموسيقى المتخيل فى ضوء القوالب المألوفة


دراما موسيقية تعتمد على الشعر

الشائعة، فى الأوبرا والدراما الموسيقية والتى يسمى نصها الكامل بالبارتيتورا... وحين نشرع فى قراءة أحد النصوص المعدة للمسرح الغنائى والأوبريت فى مصر تواجهنا مشكلة طرق تدوين هذه النصوص، التى تعكس وجهاً من أوجه القصور فى فهم هذه الصيغة وهذا القصور يتمثل فى غياب نص الليبريتو ونص البارتيتورا.. فالليبريتو لا يكتب بمعزل عن عملية صياغة البارتيتورا بل هو مؤشر لها. والنصوص المطبوعة لأوبريتات هذه المرحلة من تاريخ المسرح المصرى دون معظمها بطرق عفوية لا تهتم إلا فى النادر منها بطرق التدوين المتبعة فى الليبريتو والبيسا، فالأوبريت

الليبريتو هو النص الشعرى للدراما الموسيقية

المطبوع مثل أوبريت "عقيلة" لـ بيرم التونسى، مثلاً لا يمكن اعتباره نموذجاً لليبريتو أو للنص المعد للدراما الموسيقية إلا إذا توفرت التسجيلات الموسيقية الواضحة للعرض حتى نستطيع أن نعرف أين الحوار من الغناء وأين الريستاتيف من اللحن، فالنص مكتوب على طريقة تدوين النصوص التقليدية وكأنه نص قراءة عادى. وربما يكون هذا خطأ التحقيق ولكن ألا يعتمد محقق النص على مخطوطة لها نفس شكل أو طريقة التدوين؟

نفس الشىء نجده فى تحقيق "يسرى العزب" لنص "ليلة من ألف ليلة" لـ بيرم التونسى، وكأنه إصرار من الجميع على اعتبار نصوص الأوبريت نصوصاً أدبية بالمعنى التقليدى.. فلا يوجد أى تعبير أو إرشادة تقنية تشير أو توحى بأننا أمام نص للمسرح الموسيقى..

وطبعا هذه المشكلة لا تواجهنا حين نقرأ ليبريتوهات الشعراء والكتاب الغربيين فمثلا فى ليبريتو"غادة الكاميليا" لـ فيردى نظم (فرانسيسكو ماريا بيافى) نجد أن أول شخصية تذكر فى الليبريتو هى مجموعة التينور ثم ترد عليها مجموعة الباص وقد دون ذلك على النحو التالى:

الفصل الأول: (بهو بمنزل فيوليتا – تجلس فيوليتا على ديوان وتتحدث إلى الطبيب وبعض الأصدقاء بينما يهم بعضهم الآخر لاستقبال القادمين، ومن بينهم البارون وفلورا صديقة فيولتا متأبطة ذراع الماركيز)

مجموعة التينور : شرفتم يا رواد الهناء – أهلاً أهلاً.

مجموعة الباص : سلام عليكم – لبيكم يا إخوان الصفاء.

فيلولتا (سوبرانو): فلورا – أحبابى –
......

هل يمكن أن يجلس مؤلف مسرحى ليكتب مسرحية أبطالها مجموعة التينور والباص والسوبرانو أم أنه يكتب لكيانات بشرية حية تتحول إلى كيانات صوتية فتكتسب أسماء أخرى؟! بكل تأكيد هذا نص ما كان يحدث فى عروض الأوبرا وليس مجرد نص عادى، وبالتالى فلا يمكن تدوين الليبرتو إلا بعد انتهاء المؤلف والموزع الموسيقى من إعداد نظام البارتيتورا..

ويعرض دكتور محمد مندور لبحث أجراه الدكتور إبراهيم حمادة لفن الأوبرا عند الدكتور أحمد زكى أبو شادى ويضع يده على المشكلة التى وقع فيها الباحث حين درس نصوصاً لم تقدم فعلياً كأوبرات وليس لها نص موسيقى باعتبارها نموذجاً للأوبرا المصرية، حيث يقول تعليقاً على هذا الخلط:



"ولما كان أحمد زكى أبو شادى قد كتب أوبراته على أنها مسرحيات غنائية، وحرص أن يقدمها كأعمال أدبية، وزعم أن فن الأوبرا يمكن أن يكون فناً أدبياً وأن يكون النص الأدبى فيه هو الأصل والموسيقى مجرد تزكية لهذا النص – فقد تناول صاحب البحث هذه الأوبرات كمسرحيات وأخذ يناقش بناءها المسرحى وما اختاره لها مؤلفها من أحداث، وكيفية تصويره للشخصيات وإدارته للحوار، وبالتالى توصل لنتائج لا تمت لنصوص الأوبرا والأوبريت (الليبريتو) بصلة.

إن الليبريتو نص عملى يقوم على النص الموسيقى/ البارتيتورا ويحتوى علامات الأداء والعرض والأصوات البشرية وأنواعها.،. ومن هنا فإن دراسة الليبريتو ليست هى دراسة النص المسرحى التقليدى فتوافر أدبيات الكتابة للمسرح ليست مؤشراً لجودة هذه الكتابة كنص معد للدراما الموسيقية، ذلك أن النص الموسيقى يحل محل النص الأدبى ليكتسب خصائص الدراما ومن ثم فإن الليبرتيو يجب ألا يدرس بمعزل عن أسس التعبير الموسيقى فى الدراما الموسيقية.

● ليس للمخرج أن يهمل أو يستهين بتصورات المؤلف لأن عملية التأليف عند المؤلف موضوعاً وأحداثاً وحركة وشخصيات وتقنيات ورؤية سينوغرافية عامة تشكل وحدة كلية، ولهذا فإن العلاقة بين تصورات المؤلف وآليات العرض التى يقودها المخرج لابد أن تكون علاقة إغناء وتكامل.



///////

الأيديولوجيا المهيمنة

الربط بين الإنسان وآلته أدى إلى تكامل أشكال التعبير

إقحام فن الفيديو كتقنية مرنة بدأ فى السبعينيات

فى البداية لا بدّ من الإشارة إلى أنّ طرح هذا الموضوع "علاقة المسرح بالتكنولوجيا" فى مطلع هذه الألفية الجديدة من الحضارة الإنسانية، ينمّ عن تساؤل عميق حول مسألة أنطولوجية تتمثل فى السؤال حول ما هية المسرح ومدى ارتباطه بمسألة الإنسان الكبرى، وهى أسئلة تكاد لا تخرج عن ثالوث الموضوعات الفلسفية الأولى، أى أسئلة الحياة والموت والسلطة، وما يعبرّ عنه هذا الثالوث من تقاطعات داخل الصيرورة التاريخية ذاتها، أى كلّ ما يمكن أن نعبّر عنه بالميتاتاريخى فى تجلياته الرمزية والروحية والأسطورية.

إن سؤال علاقة التكنولوجيا بالظاهرة المسرحية ليس سؤالاً أبديًا متكررًا فى أشكال عدّة، يمكن تلخيصه فى مدى ترابط ظاهرة التعبير أى الخطاب Lo gos بآلية صياغة الذكاء teckhneبالمعنى الإغريقى لهذا الخطاب، ومدى فاعلية اقتصاد هذا الذكاء فى ضمان الجانب الإبلاغى لهذا الخطاب.

وبما أن الظاهرة المسرحية فى جوهرها ظاهرة خطاب، أى ظاهرة تعبيرية خالصة كيفما كانت الموضوعات التى يتناولها المسرح منذ نشأته الدينية الأولى، فإن نزوع هذا الخطاب إلى التشكّل المرئى المحسوس قادة إلى ابتكار ما بات يعرف بالفرجةSpectacle سواء كانت هذه الفرجة فى شكل طقس دينى، أو عند اكتماله فى شكل حدث تواضعى evenement conventionne مرتبط باحتياجات المدنية Polis فقط ابتكر هذا المسرح لنفسه جملة من المعارف الحرفية والحِيَل التقنية لضمان تحقيق هذه الظاهرة.

إنّ الناظر فى التقاليد المسرحية الغربية على مستوى تمثلات الفرجة، سيدرك أن هذه التجربة المسرحية قد راكمت خلال خمس وعشرين قرنًا جملة من الخبرات والمعارف التقنية التى دفعت ممارسى التجربة المسرحية نفسها إلى السعى للاستفادة من أية معرفة أو تقنية بإمكانها أن تخدم الهدف الإبلاغى أو التعبيرى للفرجة المسرحية.

ويمكن تأريخ مسيرة هذا الترابط بين الحاجة التعبيرية وشروط تحقيقها من خلال الوسائل التقنية منذ ابتكار الإغريق لشكل الفرجة المسرحية وماديتها، وما استتبعها من بدايات التمثل البدائى لتنظيم الفضاء، أى لما بات يعرف اليوم بمجال السينوغرافيا منذ ابتداع الرسّام الإغريقى أكاثركوس السوماوى Sa- Agatharcosde mos لأول الديكورات المرسومة على خلفيات خشبية أو قماشية لمسرحيات إيشيل وسوفوكليس، وصولاً إلى الاهتداء لاستعمال أول آلة متحركة لإقحام شخصيات الآلهة كشخصيات نازلة من عَل، والذى بات يعرف بالإجراء التقنى المعروفً بـ Deus ex machine، ومن اعتماد مهندس السينوغرافيا الإيهامية فى مسرح العلبة الإيطالية على تقنية الهندسية الحربية فى صناعة الآلية المسرحية La machinerie theatrale وتسمية مفاصل المعدات الآلية الركحية لقفص هذه العلبة بمصطلحات الملاحة البحرية وتقنياتها، وصولاً إلى اكتشاف إمكانية استعمال الإنارة الكهربائية واستغلال إمكانياتها الهائلة فى ترتيب الصورة المسرحية على الخشبة فى منتصف القرن التاسع عشر..

إن المتأمل فى جملة هذه المعرفة سيدرك أن الظاهرة المسرحية على مستوى الفرجة قد تطوّرت بشكل تراكمى ومتنوع، وهو ما يمكن أن نسمّيه بسيرة ذاتية لتكنولوجيا خاصة بالمسرح، أى أن الحاجة التعبيرية هى التى أوجدت اعتماد الفرجة المسرحية على ابتكار هذه الأنواع من الحيل، واستعارة هذه الأنواع من التقنيات، وهو ما رسّخ عبر قرون فكرة اعتبار الفرجة المسرحية مجالاً حرفيًا وصناعيًا خاضعًا للقوانين التجريبية وللمعرفة التقنية العلمية.

غير أن تطلّع صانع الفرجة / المسرحية للاستفادة من التكنولوجيا فى مجالات أخرى قد عرف انطلاقة حقيقية منذ العقد الثانى من القرن العشرين، حين ارتبطت الخطابات المسرحية بمفهوم الحداثة (La modernite)حيث إن الحركة الغربية وخاصة فى المجتمعات المتقدمة صناعيًا قد تأثرت بالتطور التقنى الهائل، وشهدت نوعًا من البحث التجريبى فى اتجاه الخروج عن الأعراف المسرحية السابقة. ونحت بشكل متدرج نحو أفق تجريبى قد لا يعتنى بالمضامين، ويصبّ مجموع اجتهاداته واهتماماته فى الأساليب الشكلانية كما هو حال "المستقبلية" و "البنائية" و "التعبيرية" و "الدادائية" و "السريالية" وغيرها. إلى جانب تجاور التجربة المسرحية لفنون تعبيرية أخرى تعتمد التقنية التكنولوجية بشكل أساس، كفنّ السينما وفن الفيديو وما جاورهما من مظاهر تعبيرية أخرى تعتمد التحكم المفرط فى الأدوات التكنولوجية خاصة فى نهاية القرن العشرين. ويمكن اعتبار تجربة الباوهاوس Le Bauhausكمدرسة تجريبية أهم محطة تاريخية فى عشرينيات القرن الماضى، التى انطلقت منها ظاهرة المضاربة على استعمال الوسائل التكنولوجية وتوظيفها فى المسرح، بالرغم من القيم الروحية التى يؤمن بها مؤسس هذه المدرسة الفنية الفريدة. إن استعمال الوسائل التكنولوجية فى مجال الفرجة المسرحية يبقى استعمالاً مشروعًا من زاوية حاجة التجربة المسرحية إلى تطوير أساليبها التعبيرية، خاصة وأن الفن المسرحى بشكل عام يتميز بهذه المرونة العجيبة التى مكّنته – كفن قائم الذات – من الاستمرار الدؤوب مُنذ أزمنة قديمة خاصة، إذا كان تمشى هذا الاستلاف وهذه الاستعارة نابعة من رؤية للعالم Une vision du monde أى قائمة على وعى فكرى نابع من احتياجات الفكرة التعبيرية نفسها سواء كانت إصلاحية أم احتجاجية أم نقدية، وهو ما حدث فى تجربة المسرحية الغربية الحديثة، فقد سعى بعض المخرجين لتطوير بلاغة الصورة المسرحية وتفعيل نجاعتها الدلالية الركحية، حين اعتمدوا على توظيف الصورة الأيقونية ذات الخلاصة التقنية القادمة من مجالات أخرى كالفوتوغرافيا والسينما باعتبارهما متمّمين إيحائيين للخطاب المشهدى والفرجوى كما هو الحال فى بداية القرن مع ماكس راينهارت Max Reinhardt وإرفين بيسكاتور Erwin Piscator اللذين وظّفا الصورة الفوتوغرافية فى أعمالهما الفنية إلى جانب استفادة برتولد بريشت B.Brechtمن التقنية السينمائية فى توضيح بلاغة الفرجة المسرحية التغريبية، وصولاً إلى مغامرة سينوغرافيين فى الستينيات كجاك بولرى Jacques Polri وجوزيف زفوبودا J.Svoboda اللذين استثمرا الصورة السينمائية فى تصميم مشاريعهما السينوغرافية.. لقد كانت جملة هذه المحاولات فى الاستفادة من مقترحات التكنولوجيا مبررة، كما فتحت أمام المبدعين إمكانيات أخرى عريضة لتجديد فاعلية الدلالة الجمالية للتجربة المسرحية، وضمانة للمسرح اقترابه من إيقاع الحياة العصرية التى تغير فيها أسلوب التلقى بشكل جذرى.

غير أن المضاربة فى استعمال التقنيات الحديثة فى مجال الفرجة المسرحية قد بدأ منذ السبعينيات، بإقحام فن الفيديو خاصة كمظهر من مظاهر التقنية التكنولوجية المرنة على مستوى أسلبة الصورة الركحية، وكان من مبررات هذا الاستعمال أن فن الفيديو وإقحامه فى الفرجة المسرحية يستجيب إلى مقاربة إشكالية العلاقة القديمة بين الإنسان من جهة، وبين الآلة فى سياق استعمالها ضمن الفنون الركحية. كما يستجيب هذا الربط بين الإنسان وآلاته إلى تكامل بين أشكال التعبير والتطبيقات البصرية ذات الصلة العميقة فى الكشف عن أسئلة الصورة بشكل عام، وقدراتها فى معاضدة سلطة الخطاب أو الكشف عن زيفه وأكاذيبه، ولقد وفرت الاستعمالات المتعددة لتقنية صورة الفيديو طرائق عملية ناجعة فى مجال الفرجة المسرحية لتمرير الخطابات الثقافية الجديدة لأفكار ما بعد الحداثة، حيث إن المسرح كفن قديم ومتجدد قد برهن مرة أخرى على قدرته فى تغيير محملة على الأقلّ على مستوى الفرجة، ودخل ضمن ما يسمّيه عالم الوسائط الفرنسى ريجيس دوبرى Regis Debrey من زاوية القراءة السياسية دائرة "الفيديو سفير" (La Vediosphere للعالم المعاصر. وهو ما يعنى أن المسرح أصبح يعالج قضايا مجتمع التطوّر التكنولوجى ذى صفة الاستهلاكية بأدوات التطوّر التكنولوجى الاستهلاكى نفسه. كما أن استعمال تكنولوجيا فن الفيديو كان من أجل إثراء اللغة المسرحية فى سعى الإخراج إلى تحقيق المسرحة La Theatralite وربط عالم الخرافة الدرامى بنسق الأحداث اليومية الطارئة، وهو ما رشّح استعمال هذه الأداة – أى الفيديو – على قابلية الفن المسرحى على اعتناق أهم قضايا الإنسانية المعاصرة ألا وهو مقاربة الشأن السياسى، وبدا فن الفيديو من هذا المنطلق أداة ناجعة لتحقيق تقدمية الأطروحات المسرحية نقديًا وجماليًا، إلى جانب كون الاعتماد على هذه التقنية أسهمت بشكل تجريبى فى إعادة النظر فى الحدث الركحى المعتمد على وسائله البدائية، وبالتالى فإن مجرد مزاحمته من خلال الأحداث الافتراضية عن طريق الفيديو يسمح لمبدعى الفرجة المسرحية بتجديد طرائق الإخراج من زاوية أن الاعتماد على فن الفيديو فى الفرجة المسرحية قد يمكّن الإخراج من التصرف بكل حرية فى اللعب بأهم عنصرين للحدث المسرحى، وهما عنصرا الزمانية والمكانية، مما وفّر للمسرح ما كان يعجز عن تحقيقه بالمقارنة مع فن السينما.

لقد كانت استعمالات فن الفيديو كإحدى المظاهر التكنولوجية الأكثر بروزًا واستعمالاً من لدن المخرجين المسرحيين، ممّا فتح مجال التجريب على آفاق أكثر جرأة ومغامرة، إلا أن هذا الاستعمال كان فى كثير من الأحيان على حساب طبيعة الظاهرة المسرحية نفسها، أى إمكاناتها البديهية الأولى، والملخصة فى ثالوث النصّ والممثل والخشبة، حيث إن استعمال الفيديو كأداة تكنولوجية قد يجعل الحدث المسرحى ينزلق نحو شكلانية هو فى غنى عنها من منطلق معاناة المغامرة المسرحية نفسها، حين اصطدمت بأسئلة الحداثة، والتى استعرت فيها فى حنين بعض التجارب والتيارات المسرحية، التى تحاول الثورة أو الاحتجاج على ما آلت إليه أنظمة الإنتاج الاقتصادى فى المجتمعات المتقدمة صناعيًا، وكذلك ما نلمسه فى الشك المتواصل فى مقولات الحداثة ودورها فى تعميق الإحساس بالغربة عند الإنسان المعاصر عبر نقد مجتمع الفرجة La so- ciete de spectacle عند جى ديبور Guy Debords أو جون بودريار J.Baudrillard أو أطروحات هابرماس Habermas حول نقد مسألة المدنية الزائفة والفضاء العمومى، أو عند والتر بنيامين بخصوص انقشاع الهالة Laura أى الصفة الاستعلائية الروحية والصوفية للعمل الفنى، أو عند ريجيس دوبرى فى الكشف عن المحامل الاتصالية وطبيعيتها وما تنتجه من أيديولوجيا مهيمنة من خلال إنتاج وإعادة إنتاج الصورة فى الحياة المعاصرة، وغيرها من الطروحات المنسوبة لفكر ما بعد الحداثة.

لقد تحول استعمال الوسائل التكنولوجية فى المسرح إلى نوع من الأيديولوجيا، التى تعبر عن إرادة القوى الاجتماعية المهيمنة اقتصاديًا فى تحقيق طمأنينتها الطبقية على مستوى ترسيم حدود مخيالها السلطوى داخل المجتمعات المعاصرة. لذلك فإن مسألة هذه العلاقة بين المسرح وبين استعمال الأدوات التكنولوجية، هى فى الحقيقة مساءلة عن دور المسرح الإنسانى أى الاجتماعى، أى دوره السياسى الذى نشأ من أجله المسرح منذ الإغريق، أى منذ أن عرَّف أرسطو فى كتابه "السياسة" الإنسان كحيوان سياسى. ولا يمكن فى هذه الحالة أن يكون المسرح خارج هذا الإلهام الأنطولوجى، ذلك أنه حين تتحول الممارسة المسرحية إلى مجرّد محاكاة تكنولوجية للحياة، فإن هذه الحياة نفسها تفقد معانيها ومفارقاتها وأسئلتها الجوهرية.

إن الأيديولوجيا الكامنة وراء استعمال التكنولوجيا والإفراط فيها فى المسرح بشكل عام وفى الفرجة المسرحية بشكل خاص، والمبثوثة كوعى مزيف فى الخطابات المسرحية التنظيرية منها والنقدية، وفى طرائق العمل الإخراجى لتعبّر عن ذلك الوعى المزيف لأدراك وظيفة المسرح تجاه قضايا الإنسان والمجتمع، وذلك الفهم العميق لمفهوم الحداثة المسرحية من الزاوية العملية التى تفرضها ثقافة ذهنية المثاقفة LaAcculturationزمن الاستهلاك المفتوح والمضاربة الافتراضية لزمن العولمة.

إن هذه الأيديولوجيا قد أفرغت –باسم الهوس المرضى فى استعمال الأدوات التقنية الصناعية المتطورة فى مجال الفرجة –الممارسة المسرحية من مضامينها الأكثر جوهرية، وهى المضامين (الحرفية) ذات الاتصال العضوى بالتدبير الإنسانى إلى مضامين شكلانية مفرغة شبيهة بلغة الفيديو ولعبة البلاى ستيشن -Paly – Sata. tion

عبد الحليم المسعودى

• إن التجريب لا يتعلق بالشكل المسرحى أو الموضوع فحسب وإنما يتعلق أيضاً باختيارات التقنيات ضمن الفضاء المسرحى وطرق التعامل معها لتحقيق عرض مفتوح وعميق الدلالة.

المعقول واللامعقول فى مسرح صلاح عبد الصبور

نموذج الفرعون يتجسد فى شخصية عامل التذاكر

اللغة فى مسرح العبث مجرد أصوات جوفاء

المتفرج فى مسرح اللا معقول يواجه بحركات تحتاج للتعليل!

هناك علاقة خصبة جدلية بين الخطاب الشعرى والدراما المسرحية حيث يتميز كل منهما بالكثافة العلاماتية الإشارية، فالمسرح الحقيقى يولد مثل الشعر ولكنه يولد بطرائق مختلفة مغايرة وذلك من خلال فوضى تقوم بتنظيم ذاتها، وكلا الخطابين الشعرى والمسرحى يمتلكان خاصية الكثافة فى الطاقة الإشارية التى تحملها العلامات اللغوية الإشارية أيضا فى الخطاب الشعرى وكذلك فى العلامات اللغوية وغير اللغوية التى يحملها الخطاب المسرحى ، ولكن هذا التشاكل بين الخطاب الشعرى وبين المسرح لا يمكنه أن يلغى الاختلاف الجوهرى بينهما الذى يتجسد فى أن الخطاب الشعرى خطاب لغوى يفيض بالغنائية والذاتية ويقوم أساساً على لفت الانتباه إلى نفسه ، أما الخطاب المسرحى فهو يمثل لغة تنتمى إلى الآخر؛ تلك اللغة التى تتخفى خلفها الذات حيث يتألف الخطاب المسرحى من عناصر بعضها ينتمى إلى اللغة والبعض الآخر ينتمى إلى غير اللغة كل تلك العناصر تتماهى جميعاً بغية الوصول إلى إحكام الدراما وكذلك بغية توصيل الرسالة المسرحية ، حيث يسعى كاتب المسرح الشعرى إلى أن يوائم بين الخطاب الشعرى والخطاب المسرحى من خلال التأكيد والتركيز على تقنيات اللغة التى تكون أقرب للدراما مثل الطاقة العلاماتية الإشارية التى تجسد الشخصيات والأحداث (طبقاً لمقولة: هنا والآن) كذلك يسعى كاتب المسرح الشعرى إلى تطويع تقنيات الشعر وخصوصا الإيقاع (بكافة أشكاله) وفقا لما يتطلبه المشهد المسرحى ، يضاف إلى ذلك توظيف العلامات غير اللغوية .

مسرح العبث الغربى ومسرح اللامعقول العربى

تتمثل المحاور الأساسية فى مسرح العبث الغربى بما هو اتجاه فنى فى رؤية مسرحية للعالم فى الاغتراب التام للإنسان ووحدته فى كون يناصبه العداء فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة لا منتمية وهو يضع هذه الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادى والمعنوى، الأمر الذى ينتهى باستسلامها فى يأس وقنوط. فكرة اللاجدوى التى تسيطر على كل شىء فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التى يقوم بها الإنسان مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها ما هى فى حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية لا طائل من ورائها ولا تغير من شىء وفائدتها الوحيدة هى قطع الوقت وقتل الملل فى انتظار خلاص لا يجىء فى الرقعة الجدباء بين ميلاد لا اختيار للإنسان فيه، وموت كثيرا ما يستعصى عليه .

ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة فى مسرح العبث؛ فاللغة فى مسرح العبث تصبح مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذى يلف الإنسان فى وحدته الوجودية .

ويقف ألبير كامى من الكون والوجود وقضايا الكون موقفاً سلبياً حيث يضع نفسه فى دائرة مغلقة جعلت كل محاولة للاقتراب من فهم الكون، ويعد هذا ضربا من العبث بعكس توفيق الحكيم وكذلك عكس صلاح عبد الصبور الذى يحيل اللامعقول الظاهرى إلى بنية عميقة من المعقول .

مسرح اللامعقول العربى

وتوفيق الحكيم يقترح مسرحاً للامعقول العربى يكون من منظوره مسرحاً عبثياً فى شكله وليس عبثيا فى مضمونه ويرى الدكتور محمد رجب النجار فى كتابه (توفيق الحكيم والأدب الشعبى – أنماط من التناص الفولكلورى) أن ذلك الأمر يوقع الحكيم فى تناقض إبداعى أو مفارقة فنية حتى ولو على مستوى التجريب اعتقاداً منه بأن بمقدوره أن يختار من مسرح العبث الغربى ما يشاء وأن يترك منه ما يشاء أى ما بين الشكل العبثى المسرحى أو مضامينه الفكرية وأنه آثر اختيار الشكل دون المضمون (الذى ينضح إلحاداً) وهنا تكمن مفارقة غاية فى الخطورة إذ إنه لا



صلاح عبد الصبور

مضمون خارج الشكل ولم ينقذ أو ينتشل الحكيم من هذا المأزق إلا الأغنية الشعبية (يا طالع الشجرة –هاتلى معاك بقرة) بظاهرها العبثى وباطنها المنطقى الروحى أو رؤيته الصوفية للكون والوجود.

ويوجد لتوفيق الحكيم تصور خاص لمفهوم اللامعقول يتمثل فى إيمان الحكيم باللامعقول وبقصور العقل بوصفه أداة لفهم الوجود لكنه يقيم علاقة حميمية بينه وبين الوجود ليفهمه من خلال تأويل مظاهر الكون المختلفة تأويلا صوفياً مستلهما معطيات التراث الإسلامى .

تعطيل الطاقة الإشارية لـ (المثل / العلامة)

يقول صلاح عبد الصبور فى تحديد ووصف البعد الفيزيائى فى شخصية الراوى : "وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة ، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية" ويقول فى وصف البعد الفيزيائى للراكب " نموذج للإنسان بلا أبعاد ، الإنسان الذى لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخارجية ، فتقول إنه بدين أو نحيف ، طويل أو ربعة ، أشقر أو أسمر ، وكل هذه الأوصاف سواء ويقول فى الوصف الفيزيائى لعامل التذاكر : "رجل مستدير الوجه والجسم ، عليه سيماء البراءة"، ولكن تعطيل الطاقة الإشارية لـ المثل / العلامة يكون فى الواقع على مستوى البنية السطحية أما على مستوى البنية العميقة فهناك توظيف لهذه الطاقة الإشارية بحيث تحيل المشاهد لنموذج إنسانى عام وليس إلى شخصية فردية محددة حيث إن شخصيات مسرح العبث تقترب قربا شديداً إلى النمط الإنسانى ذلك النمط الذى كان يقوم بدور البطولة فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، ذلك النمط الذى يمثل رمزاً لجميع البشر ، وتلك العملية التى تحيل إلى النموذج النمط تعنى درجة عالية من التجريد ذلك التجريد الذى تكشف عنه الفكاهة أو النكتة كذلك تكشف عنه بعض الأمثال الشعبية ، حيث يمكننا أن نضع هذا النص ونعتبره عملية مسرحة عبثية للمثل الشعبى "يا فرعون مين فرعنك ... آل ما لقتش حد يردنى" .

تحليل لغوى للمرسلة العنوانية لمسرحية "مسافر ليل"

نجد أن (مسافر) من منظور علم النحو هى نكرة وليست معرفة ، ومن ثم فإننا بإزاء (مسافر ما) غير متعين وغير محدد ، ذلك الـ (مسافر) يتعلق بالإضافة ويخصص بواسطة (ليل : أى ليل، أى أن ذلك الـ(ليل) غير متعين وغير محدد أيضا ، ومن ثم فإننا نواجه بمسافر ما مقيد ومخصص بواسطة ليل ما ، وكلاهما غير محدد وغير متعين ، ومن ثم فإننا نصل من تلك المرسلة العنوانية (مسافر ليل) إلى قمة التعميم والتجريد ، أى يصل المتلقى لتلك المرسلة العنوانية إلى النموذج العام / النمط الإنسانى العام دون تحديد أو تعيين ، ومن ثم يصل المتلقى إلى مفهوم every man أى رمز جميع البشر .

المكان المجرد والزمان اللامحدد

اختار صلاح عبد الصبور بالإضافة إلى المسافر غير المحدد مكانا غير محدد فقد اختار "عربة قطار تندفع فى طريقها" ، ومن ثم فهو يدعم تأكيده واختياره لعدم التعين والنموذج العام ودرجة التجريد المطلق ، كذلك مارس لعبة التجريد على مستوى الزمن أيضا حيث تعمد عدم الإشارة إليه " فمن الممكن ألا تظهر الإشارات التاريخية قط . ويشير غيابها إلى الدرجة صفر كإطار زمنى مجرد ، لكننا عندئذ نرجع للحظة الحاضرة.

كما أن كثافة الأحداث داخل المساحة القصيرة للعرض المسرحى تعطى انطباعا لزمن بالغ الطول ، أو الإيقاع السريع لمرور الزمن ، تلك الكثافة للأحداث داخل المساحة المحدودة للعرض المسرحى والتى تثير شعورا يبدو تناقضياً بالنسبة للمتلقى ، ذلك الشعور الذى يمزج بين الطول البالغ للزمان وعجالته فى آن واحد ، وذلك يدعم الإحساس بعبثية تلك الأحداث ولامعقوليتها .

نموذج الفرعون فى "مسافر ليل"

إذا ما عدنا إلى المثل الشعبى نلاحظ أن نموذج الفرعون فى هذه المسرحية يتجسد فى شخصية " عامل التذاكر" ، ونلاحظ هنا أن عامل التذاكر هو أيضا غير محدد وغير متعين لكنه يظهر ويتراءى فى أشكال وأقنعة وصور متعددة متوالية تكرس كلها للديكتاتورية والطغيان والاستبداد والظلم وتلك الصور تتابع كالآتى :–

الإسكندر، زهوان ذو السترة الواحدة ، سلطان – ثلاثى السترة، علوان بن زهوان بن سلطان – والى القانون، عشرى السترة، الإسكندر مرة أخرى .

ومن ثم فإن دائرة مغلقة من التحولات تبدأ بالإسكندر وتنتهى به وكلها شخصيات تاريخية وأيضا بعض الشخصيات فيها افتراضية وجميعها شخصيات تتسم بالديكتاتورية والاستبداد ، بينما يتجلى ويتجسد نموذج سلبى فى مقابل النموذج الديكتاتورى الفاعل فى شخصية عامل التذاكر ، ويتجسد النمط السلبى فى شخصية الراكب الذى يدخل فى سلسلة من التنازلات التى تقابل وتوازى وتكرس بسلسلة أخرى معاكسة هى تحولات عامل التذاكر فى الاتجاه الأكثر ظلما وبشاعة وقسوة ، ونرى كذلك أن نضم إلى جوار شخصية الراكب الراوى والجمهور أيضا كما سيظهر فى نهاية العرض فالمتفرج فى مسرح اللامعقول يواجه بحركات يعوزها التعليل وبشخصيات فى تقلب مستمر ، وبأحداث لا يفهم كونها وما من شىء يحدث بعد ذلك . وعلى ذلك فإن الترقب فى مسرح اللامعقول ينحصر فى انتظار الاكتمال التدريجى للصورة الشعرية ، وعندما تتجمع خيوط هذه الصورة ، وذلك عند إسدال الستار النهائى ، يمكن للمتفرج أن يبدأ فى سبر أغوار العمل الذى قدم له، وإن كان كتاب الطليعة عادة يبدأون مسرحياتهم بموقف غير واقعى ، ويستحسنون أن يكون مستحيلا ثم يعمدون إلى تنميته وتطويره على نحو يزيد من استحالته ولا معقوليته، فإن صلاح عبد الصبور يفعل الشىء ذاته فى نصه المسرحى حيث يفتح هذا النص (مسافر ليل) بعودة الإسكندر إلى الحياة والذى يتم تصدير دخوله إلى خشبة المسرح من خلال توظيف الإضاءة حيث تؤدى تغيرات الإضاءة المفاجأة إلى الشلل المؤقت لعلامات العرض كافة من أجل إبراز وتأكيد ظهور دخول ذلك

عبد الصبور يسخر بعنف من عبثية الحياة

مسرح العبث شعرى النزعة ولو كتب نثراً

مسرح عبد الصبور ليس خالياً من المعنى



صلاح عبد الصبور مع ابنتيه

الطاغية الإسكندر، ذلك التصدير الذى يقوم بتأطير جزء صغير من العرض وذلك بعزله عن بقية النص، على حد تعبير بريخت ، ويوظف صلاح عبد الصبور المفارقة بين القول والفعل مما يولد السخرية التى هى أساس البنية الساخرة لبعض النصوص المسرحية العبثية ، بينما الراكب النموذج / النمط المقهور السلبى يتسمى بأسماء جميعها تحيل إلى العبودية (عبده – عابد – عباد – واسم الأسرة عبدون)، ونطرح تحفظاً على أن اسم أبى الراكب هو "عبد الله"، لأننا نتلقى العلامات عبده وعابد وعباد وعبدون على أنه عبودية غير محددة ومن ثم تصلح أن تكون عبودية لأى طاقية ولأى فرعون لكن عبد الله هى عبودية من نوع خاص فهى عبودية للذات الإلهية والتى من شأنها أن تعطى الإنسان الحرية فى مواجهة الطغيان البشرى ، فهى تحرره شعوريا وإيمانيا من كل الضغوط البشرية والدنيوية .

عبثية ولامعقولية أن يكون للذات الإلهية بطاقة شخصية

يقول عامل التذاكر : هل معك بطاقة ؟

الراكب : أحفظها دوما فى جيبى الأيمن ، أقرب شىء ليدى إذ تطلب منى عشراً فى اليوم ، يوماً طلبوها منى ستاً وثمانين ، يوما آخر سبعين.

إن المفارقة العبثية تنبع هنا من إخلال عامل التذاكر بمجموعة الشروط الأولى من مبادئ سيرل فى إنجاز فعل كلام غير ناقص ، وهى الشروط التحضيرية التى يفترض بالمتكلم أن يكون مخولاً إنشاء الفعل ، فلا يحق لعامل التذاكر سؤال الراكب عن بطاقته الشخصية فى سياق كهذا ، كذلك تنبع وتتفجر المفارقة العبثية فى أن عامل التذاكر يمد ورقة التذكرة إلى فمه فينتفض الراكب مذعورا .

الراكب : أرجوك ...لا تأكلها ... أرجوك

فيقول عامل التذاكر : آكلها .. ، أنت أظنك .. ماذا .. رجلاً يتمتع ببقية عقل .. آكلها .. يا الله .. آكلها .. هل يأكل أحد ورقة ؟.. هذا ما لم نسمع به .

وتنبع المفارقة هذه المرة من خلال تكرار الكلمات والحركة (حركة أكل التذكرة) واختلاف الفعل، أى أن القول يسير فى اتجاه معاكس لاتجاه الفعل ، وذلك يعطى المتلقى شعوراً عبثياً تناقضياً ، بل إنه استمرار فى تزييف وعى الراكب بل فى تزييف وعى المشاهد الذى شاهد بعينية عامل التذاكر وهو يلتهم التذكرة وهنا تكمن البنية العميقة للمعقول التى تتخفى وراء الظاهر العبثى اللامعقولى .

ويتمادى عامل التذاكر فى لامعقوله وعبثيته عندما يقول : لم أك أنوى أن آكلها .. بل كنت أحدق فيها .. مازلت أحدق فيها .. مازلت أحدق فيها .. يا للشيطان .. ما هذا ؟

الراوى : سر فى الموضوع .. سر فى الموضوع فلقد ألقى العامل بالورقة للأرض .. مذعوراً ، أو كالمذعور ، ويقول عامل التذاكر أيضا : هذه قطعة ورق بيضاء .. فرد واحد فى حوزته هذه الأوراق البيضاء .. فرد موجود منذ قديم الأزمان .. أو لم يوجد بعد .. أو لم يوجد قط .. لكن نسمع عنه فى كل مكان .

نلمح هنا فى مقولة عامل التذاكر التراوح بين الإلحاد فى إنكار وجود الذات الإلهية (لم يوجد بعد – لم يوجد قط) وبين الاعتراف أو الإقرار بوجود الذات الإلهية (فرد موجود منذ قديم الأزمان نسمع عنه فى كل مكان) ، وهذه تشكل أيضا عبثية تناقضية نكتشفها كثيرا فى مقولات الشخصيات الديكتاتورية ، فهم أحيانا ينكرون وجود الذات الإلهية ، وأحيانا يعترفون بوجودها ولكنهم يزعمون بأنها قد حلت فى أرواحهم ، أو هم يدعون الربوبية أو الإلوهية ، أو هم يتشبهون ويرتدون صفات وأفعال الذات الإلهية ، والأوراق البيضاء ربما يمكن تأويلها إلى أن صفحة الله بيضاء من كل دنس ومن كل ظلم ، وربما من خلال شكل تناقضى ومن خلال مفارقة عبثية أيضا قد تحيل للمتلقى معنى خفياً خبيثاً بأن البياض يشير إلى اللاوجود (لم يوجد بعد .. لم يوجد قط) ، ويتمادى عامل التذاكر فى عبثيته ولامعقوليته ، فيتهم الراكب المقهور بالسرقة فيقول : هى ليست أوراقك .. أنت سرقت الأوراق إذن .. لحظة .. الأمر خطير ، ويواصل عامل التذاكر المفارقة الساخرة ويصل إلى قمة اللامعقول عندما يقول : يا عبده .. قف ، واسمع وصف التهمة .. أنت قتلت الله .. وسرقت بطاقته الشخصية .

إن صلاح عبد الصبور هنا فى هذا النص يقدم مسرحاً لا معقولا يسخر بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب من حيث يساوى بين الأفعال فى مفارقة واضحة ، كذلك يطرح عامل التذاكر الديكتاتور ديمقراطية شكلية ومفرغة من مضمونها ديمقراطية أن تختار وسيلة قتلك الحتمى دون مبرر .

عامل التذاكر : أسألك سؤالاً لتجيب جواب يتفق وذوقك .. هب أن أمامك أربع آلات للموت .. السوط ....

إذن فمسرح العبث عند صلاح عبد الصبور ليس مسرحاً خالياً من المعنى، بل إنه مسرح هادف يفجر قضايا المجتمع بتقنياته الجمالية الخاصة (وهنا يكمن المعقول) ، فهو عمل فنى قبل كل شىء يحيل إلى بنية عميقة قد تصل إلى قمة التماسك المنطقى والعقلانى .

العبثية المطلقة فى كشف الحساب الدرامى فى مسرحية (مسافر ليل)

البطل فى هذه المسرحية هو عامل التذاكر المتحول دائماً فى أشكال جوهرها واحد هو الاستبداد ، وغايته الحفاظ على نفسه وسلطته ، ومتلقى الغاية ، هو أيضا (عامل التذاكر المتحول ذاته) لأنه يبغى تحقيق مصلحته الشخصية ، والميزان فى هذه المسرحية هو نفسه البطل (عامل التذاكر المتحول) فهو الذى يحكم ويحاكم ، والمساعد ، الراوى وهو مساعد للبطل سواء فى تصدير الفعل المسرحى للبطل أو القول والتعليق أو حمل الجثة مساعدة منه لذلك البطل ، والخصم ظاهرياً فقط هو الراكب المسكين ، لكنه (هذا الراكب المقهور المستسلم) كان يحاول مساعدة البطل مساعدة حقيقية فى حل مشكلته ، ومن ثم نكتشف أنه يجب اعتبار الراكب أيضا مساعدا للبطل ، ومن ثم فإن الحساب الدرامى لهذه المسرحية التى لا تحتوى على الخصم المناوئ يعجز نموذج سوريو ذا الـ (2000000) وجه عن الرصد الدنيوى الصورى لها ، فأفق الفن دائما أرحب من أفق التنظير ، فالمسرحية ليست خالية من الصراع الدرامى فى جوهرها وفى عمقها إنما هى أقرب ما تكون إلى القصيدة الحدسية .

ويمكننا القول إن صلاح عبد الصبور يحقق فى هذا العمل قمة المسرحة العبثية على مستوى العرض–العلامة ، وقاعة الاستعراض، لا الشعر، هى الناقض الأول للحياة كما يقول جيمس جويس.

ومسرح العبث، مسرح شعرى النزعة ، حتى فى حالة كتابته نثراً فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التى توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة فى رؤية شاملة تبلور القانون العام الذى يحكم الأشياء فى كليتها .

حمدى عبد المنعم

• الكتاب المسرحيون تعددت اتجاهاتهم ومدارسهم، فمنهم الواقعيون والتعبيريون والتجريبيون، وغير ذلك، وقد استدعت هذه التعددية تنوعاً وتبايناً فى اختيار التقنيات المناسبة وفى طرق استخدامها.

رسالة للدكتور نوار..

من أجل دار السامر الثقافى



« الأماكن » للفنان خالد سرور

إن صدور القرار الجمهورى بإنشاء صرح ثقافى كبير على أرض مسرح السامر بالعجوزة يعتبر فى حقيقة الأمر رد اعتبار هام لهذا المسرح الذى تحمل على عاتقه مسئولية الحفاظ على هوية المسرح الشعبى المصرى بكافة أطيافه طوال العقود الأربعة الماضية، لذلك فإنه من الواجب علينا أن نستقبل هذا القرار بما يليق به من حفاوة واحتفال وامتنان ونعد له ما استطعنا من وسائل سواء على مستوى الإعلام أو الإعداد أو التنفيذ خصوصا بعد الاستجابة الطيبة والسريعة التى جاءت من قبل الفنان الكبير الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة الذى أصدر قراره الفورى باستغلال واستخدام أرض السامر لحين الإعداد لإقامة الصرح الثقافى الكبير، وذلك بتمهيد الأرض وتنكيس المبانى الملحقة وإصلاح السباكة والكهرباء وإقامة وتركيب المسرح المتنقل لتقديم العروض المسرحية فى أسرع وقت.

هذا القرار الثورى الشجاع يعبر تعبيرا صادقا عن إيمان هذا الفنان الكبير بالدور الثقافى الهام الذى قام به مسرح السامر ونهضة الحركة المسرحية المصرية سواء فى القاهرة أو الأقاليم وثقته فى أن هذا المسرح سوف يستأنف دوره لانبعاث وتطوير الحركة المسرحية الإقليمية من جديد.

لا يسعنا أمام هذين القرارين العظيمين (القرار الجمهورى بإقامة الصرح الثقافى الكبير، وقرار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة بإقامة مسرح السامر المتنقل) إلا أن ننحنى لهما بالتقدير والامتنان، وحرصا منا على تنفيذ هذين القرارين فى صورة ترضى جمهرة المثقفين والمسرحيين نقترح لذلك بعض الاقتراحات على النحو التالى:

أولاً: اقتراحات عامة

أن يطلق اسم "السامر" على هذا الصرح الكبير أو يكون على الأقل متضمنا للاسم المقترح حفاظا على تاريخ هذا المسرح العريق ودوره الثقافى فى الحفاظ على الهوية المسرحية المصرية وبنيتها التراثية الشعبية التى تميز بها طوال العقود الماضية وليكن الاسم المقترح (دار السامر الثقافى).

2- تكوين لجنة عليا من كبار المثقفين والمسرحيين خصوصا ممن كان لهم دور فى إقامة هذا المسرح وإرساء دعائمه الشعبية تكون مهمتها كلجنة فنية استشارية إبداء الآراء والمقترحات والإشراف والمتابعة أثناء إعداد وتنفيذ هذا المشروع.

3- أثناء الفترة المؤقتة التى تسبق تنفيذ المشروع تتولى اللجنة العليا مهمة وضع البرامج - بالتعاون مع الإدارة العامة للمسرح - الخاصة بإعداد افتتاح كبير يليق بتاريخ هذا المسرح بما يتوافق مع هويته الشعبية وبنيته التراثية وكذلك اقتراح العروض والمهرجانات والمسابقات المسرحية والفنية التى يمكن أن تقام خلال هذه الفترة المؤقته لحين بداية بناء الدار.

4- إعادة تشكيل فرقة السامر المسرحية بما يحقق الغرض من إنشائها وفلسفتها التى تعتمد على البحث عن أشكال مسرحية مصرية وعربية الهوية واستلهام الموروث الشعبى فى أشكال مسرحية جديدة ومتطورة وتدعيمها بكفاءات مسرحية وخبرات فنية وإقامة ورش عمل فى هذا المجال.

5- تشكيل مكتب فنى لفرقة السامر مدعما بنخبة من كبار المسرحيين المهتمين بفلسفة المسرح الشعبى من كتاب ومخرجين ونقاد يخطط لوضع منهج لاختيار النصوص والعروض المتفقة مع فلسفة الفرقة حتى يمكن أن يكون لهذه الفرقة خصوصيتها الثقافية والفنية التى تميزها عن العروض السائدة فى الحركة المسرحية التى تبدو عشوائية وبذلك تنفرد تلك الفرقة بما تقدمه من عروض نحافظ بها على الهوية الشعبية التى نشأت من أجلها وهى الهدف الذى تسعى إليه الثقافة الجماهيرية منذ نشأتها وحتى الآن.

مكتب فنى لفرقة السامر يضم نخبة من كبار المشتغلين بالمسرح

لجنة عليا من المثقفين لاعداد حفل الأفتتاح

ثانيا: اقتراحات بخصوص فترة الافتتاح

أ نظرا لضيق الوقت وأيضا لكسب الوقت يمكن للجنة العليا المقترحة أن ترشح الفعاليات المتميزة التى سبق تقديمها فى احتفاليات حديقة الفسطاط وشهر رمضان الذى توافق مع شهر أكتوبر لأول مرة منذ ما يقرب من خمسة وثلاثين عاما وهو تقريبا عمر مسرح السامر نفسه الذى بدأ فى أوائل السبعينيات بمناسبة الاحتفال بيوم له دلالته الوطنية والشعبية وهو "عيد الفلاح" ولذلك من المناسب تقديم عرض جماهيرى ووطنى وشعبى مثل عرض "ست الحسن" أو "تغريبة مصرية" الذى تصادف أنه يعبر أيضا عن الفلاح المصرى الذى تحقق على يديه عبور الهزيمة وتحقيق البطولة الشعبية فى إطارعرض جماهيرى كبير استخدمت فيه كل مفردات الفن الشعبى وكافة حكاوى ورموز التراث الذى هو هدف وفلسفة مسرح السامر، وأيضا هو العرض الذى توازى مع المؤتمر العلمى الثانى للمسرح المصرى فى الأقاليم والذى قدم وسط حشد جماهيرى كبير على خشبة المسرح الجامعى ومحافظة المنيا.

2- أيضا يمكن تقديم فرق الموسيقى والغناء الشعبى الإقليمية المرتبطة بهذه الذكرى الوطنية والتى قدمت فى حديقة الفسطاط وحازت القبول وحققت جماهيرية واسعة على أن تقدم فى الساحة الكائنة عند مدخل المسرح يوميا كفقرة إعلامية ودعائية إعلانا عن عودة هذا المسرح والتمهيد للعرض المسرحى الذى يعقب هذه الفقرة، ونقترح لذلك فرق السمسمية الخاصة بكل من (بورسعيد والإسماعيلية والسويس وسيناء وشعراء السيرة الشعبية من الوجه القبلى).

3- إصدار كتاب توثيقى عن تاريخ مسرح السامر وفلسفته ودوره الثقافى والفنى فى تأكيد الخصوصية المسرحية المصرية وما قدمه من عروض وحققه من إنجازات مسرحية سواء فى التأليف أو الإخراج أو التمثيل وأثر ذلك وتنشيط الحركة المسرحية الإقليمية وخصوصا فى مجال المسابقات والمهرجانات.

4- إقامة معرض وثائقى عن نشاط فرقة السامر منذ إنشائها شاملة (الملصقات - الصور - الكتيبات - الماكيتات - المخطوطات - نماذج من الديكورات أو الإكسسوارات...إلخ).

5- إقامة مقهى ثقافى دائم فى مدخل المسرح يليق بفنانى الأقاليم كملتقى ثقافى يحقق الالتحام والتفاعل الفنى والفكرى بين المسرحيين العاملين فى الحقل المسرحى سواء فى العاصمة أو الأقاليم.

هذه الاقتراحات أقدمها بمثابة ورقة عمل يمكن أن تقدم إلى اللجنة العليا المقترحة وكلى ثقة فى أنها سوف تحظى بالاهتمام والدراسة من قبل المسئولين عن هذا المشروع الهام وعلى رأسهم الفنان الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة.

محمد أبو العلا السلامونى

• على خشبة المسرح القومى بدأت مساء الخميس الماضى عروض مسرحية «زكى فى الوزارة».

• قد يميل المخرج إلى تقديم حالة استعراضية فى تكريس واستخدام التقنيات، ولهذا فإن توجيهات وتصورات المؤلف تبقى هى الأساس لأنها ترتبط بمستوى التقنية المسرحية للعصر الذى تكتب فيه المسرحية. وإن أفضل نتيجة تتم حين يكون هنالك تعاون مثمر بين الكاتب والمخرج.

أثر التكنولوجيا على الصورة المسرحية 4-3



أثر التكنولوجيا على المسرح

فى القرن 18 دخلت الإضاءة بمصباح الغاز، وبالتحكم فيه بدرجات ضوئه الأزرق أعطى تأثيرات جمالية كبيرة، تم التغلب بها على عيوب الإنارة بالشموع والمشاعل التى كانت تسبب حرائق، ووفر «إمكانية الحركة على خشبة المسرح بلا أخطار، ونتيجة لهذا ظهرت مشاهد القتال على أنواعه، وازداد تقعرا ومهارة فى تنفيذه، حتى غدت من أحب المشاهد إلى قلوب المتفرجين فى عروض المسارح المغطاة، كما كانت تماما فى المسارح المكشوفة فى العصر الاليزابيثى واليعقوبى».

وكان أيضاً من مميزات استخدام مصباح الغاز، الحصول على كمية ضوء أكبر مما كانت تعطيه المشاعل والشموع، وبتكاليف أقل، وهذا ساعد الممثل على أن يقلل من مبالغات مكياجه، لأن كمية الإضاءة التى كانت تسقط عليه، كانت كافية لأن يرى المتفرج أدق تعبيراته، وزيادة كمية الإضاءة جعلت منطقة التمثيل، تتحول من منطقة مقدمة المنصة، إلى ما بعد فتحة البروسينيوم، كما حتمت بضرورة وجود خلفية جيدة يؤدى أمامها الممثل، كما ساعدت الإضاءة بالغاز على أن تضاء منطقة التمثيل مرة واحدة، عكس ما كان يتم فى حالة الإنارة بالزيت والشموع، إذ كانت خشبة المسرح تضاء تدريجيا، ومن ناحية كان لإنارة المنصة والصالة بالغاز، أن تمكن القائمون بالعرض من إطفاء الصالة دون المنصة، مما زاد من تركيز المتفرج على الممثل.

وإن كان من عيوب هذه الطريقة، أن تراجعت منطقة التمثيل إلى ما بعد واجهة المنصة (البروسينيوم)، دون مقدمة المنصة أن افتقد الممثل الاتصال المباشر والحميمى بالصفوف الأولى من المشاهدين، إضافة إلى إصابة بعض المشاهدين القريبين من المنصة باحتقان فى العين لتعرضهم لذرات الكربون المحترقة والمتطايرة فى فضاء الفرجة من المصباح الغازى.

وبظهور المصباح الكهربائى سنة 1880 ومخفضات الإضاءة (الريمر) بأنواعه المختلفة، أمكن تدريج نوعى الإضاءة المسرحية: العامة Fool light والمركزة Spot Light التى خرجت منها البؤرة الصغيرة pin spot، والتى يمكن أن تركز على وجه الممثل فقط، وتلوينها بألوان متعددة ومناسبة لتأكيد قيم درامية وزمنية، معينة تتواءم وحالة الممثل فى لحظة ما، أو محاولة تأكيد حركة أو «جيست» gest مسرحى للممثلين، باستخدام الومضات الحادة المتلاحقة بما يعرف بجهاز الفلاشر Flasher، إلى أن دخل الكمبيوتر وسيطا فى ذلك، فأحدث ثورة فى التعامل مع جغرافية منصة التمثيل سينوغرافيا، فظهر التناغم بين كل عناصر الصورة المرئية الثابت والمنقول منها.

وكان للتكنولوجيا أثرها فى تحريك الأجهزة الضوئية فى أى اتجاه، وأى زاوية من بعد باستخدام الكمبيوتر، الذى يتحكم فى كمية الضوء المنبعث من جهاز الإضاءة، والمنطقة المراد إضاءتها، واللون الضوئى المراد انبعاثه، باستخدام مرشحات إضاءة أو جيلاتينات geles، توضع أمام الأجهزة، أو تزويد الجهاز الضوئى بشرائح معدنية عددها أربع شرائح متحركة أو حواجز على جانبى الجهاز، للتحكم فى اتجاه الضوء وانتشاره، وسرعته ودرجة حدته وكثافته ولونه، بالصورة التى تحقق فاعلية تشكيل إيقاع العرض، عندما يصاحب الضوء التطورات الدرامية فى مسار الحبكة المسرحية.

وبظهور أشعة الليزر فى مجال الإضاءة، بما تتميز به من حدة ودقة أثره فى أن دفع المبدعين للبحث عما يسمى بالسلم اللونى النغمى، أو الليزر الموسيقى، عندما تصاحب الجملة الموسيقية، جملة لونية تشكيلية، تؤكد القيم الدرامية والجمالية فى العرض، سواء كان عرضا دراميا أم استعراضيا أم غنائيا، وأخيراً ظهر أسلوب الإضاءة ثلاثى الأبعاد أو الصورة المجسمة المعروفة بالهولوجرافى holography، إذ يتمكن السينوغرافى عن طريق جهاز الهولوجرام من إنتاج سلسلة من الصور الوهمية ثلاثية الأبعاد holeyrums عن طريق الضوء وحده، فيتمكن المشاهد من رؤية المجسمات بشكلها الطبيعى كوجود محسوس غير ملموس فوق المنصة.

ويمكن القول إن التكنولوجيا لعبت دوراً كبيراً على خامات الملابس، وصبغيات المكياج والأقنعة، باعتبارها امتدادا تشكيليا متحركا للديكور والإضاءة داخل المنظر المسرحى.

فالملابس لا تفصح عن معانى الأحداث فقط، ودلالات الشخصيات، بل أيضا تتحكم فى سلوك الشخصية وتحيل إلى طراز زى الشخصية فى زمن محدد، مما يحتم على الممثل أن يحمل قيما اجتماعية معينة، مرتبطة بهذه الفترة لابد أن يفصح عنها حسب الموقف الدرامى.

وإذا كان المكياج يمنح الملامح المميزة للشخصية، من عمر وحالة صحية وموقف طبقى وبيئة وقومية – المرأة اليابانية فى مكياجها خلاف بنت البلد المصرية – فإنه مع القناع يمكن أن يلعبا دورا فانتازيا للشخصيات فوق الإنسانية، كعالم الجن والشخصيات المسخ كـ «بوتوم» برأس الحمار فى مسرحية «حلم ليلة صيف»، بما تمنحه لهذه الشخصيات من ملامح مفارقة للكائن البشرى.

ولما كان اللون أحد عناصر البنية المشهدية، فقد تناول العديد من الباحثين أثر الضوء الملون على عناصر السينوغرافيا، من ديكور وأزياء ومكياج الممثل، إذ إنه بالتفاعل بين اللون والضوء، يمكن للمخرج أن يحقق ما يبتغيه من الصورة المرئية، من حيث إيضاح البعد الثالث للأشكال، وتحديد الأبعاد الفراغية لها، فبتغير الضوء على زى الممثل يمكن أن نغير من لونه رغم ثبات شكله، وبذلك يمكن عن طريق تغير لونه أن نحقق نقلة زمنية فى المشهد، أو التأكيد على قيمة درامية، فإذا أسقطنا ضوءاً أحمر على سبيل المثال على مجموعة من الممثلين يرتدون أزياء ما بين الأخضر والأصفر والبنفسجى، فإنها تصبح على التوالى الأخضر يصبح أسود، والأصفر يميل إلى البرتقالى والبنفسجى يصبح أحمر غامقاً، وبذلك يمكن تحقيق تلك النقلة الزمنية رغم ثبات شكل الزى وهو أمر يحدث أثرا مدهشاً لدى المتفرج.

التصوير ثلاثى الأبعاد يستنسخ الممثلين ووحدات الأثاث

الملابس لا تفصح عن معانى الأحدث فقط بل تتحكم فى سلوك الشخصية

ونحن نعلم أن الأشعة الضوئية لها دورها الفعال فى مساعدة المتفرج على التقاط كل تفاصيل وملامح وجه الممثل، وإذا كان المكياج كما ألمحنا يحدد السن والطبقة والعمل والقومية... إلخ، فإنه عن طريق المزج بين الإضاءة الملونة ولون بشرة الممثل أو مكياجه، يمكن أن نجهز ممثلاً ببشرة سوداء لدور الإمبراطور جونز، إذا كان الممثل المتوفر وجهه أبيض مشرب بالحمرة، فإنه عن طريق الإضاءة الملونة يمكن تحويله إلى رجل أسود، بإسقاط أشعة خضراء على الوجه فإنه يصبح بنياً غامقاً، وإذا أسقطنا أشعة زرقاء الطاووس يصبح الوجه أسود وباستكمال رتوش المكياج على الأنف والشفتين، يمكن أن نقرب الممثل صاحب البشرة البيضاء المشربة بالحمرة إلى بشرة جونز الزنجى.

والعديد من راسمى المناظر المسرحية، يعلمون أن الأشعة الملونة، لها تأثيرها على تغيير المناظر فى أسرع وقت ممكن مع تقليل النفقات، وذلك بالتقنية المعروفة، بخصوص أن الإضاءة الملونة لها القدرة على طمس ألوان، وإظهار ألوان أخرى، كنوع من أنواع الخداع البصرى، فعلى سبيل المثال يمكن رسم مبنى الكرملين باللون الأحمر – لون المبنى أحمر فى الواقع – وبعد أن يجف بصورة مناسبة، يوضع فوقه تصميم باللون الأزرق وليكن لبحر مثلاً، على أن يراعى الكثافة اللونية المناسبة لكل لون فى منظره، وعند إسقاط أشعة اللون الأحمر يبدو منظر البحر (الأزرق) داكنا غير واضح المعالم فيظهر رسم الكرملين، وعند إسقاط الأشعة الزرقاء يصبح اللون الأحمر أسود داكناً، ويظهر رسم البحر، وبذلك يمكن تغيير المنظر فى يسر وبتكاليف أقل مما إذا كان المنظران مبنيين، وبحاجة إلى تغيير بآليات أخرى قد تأخذ وقتا أكبر من التغيير عبر الإضاءة.

الصورة المسرحية ووسائط الاتصال الحديثة

لقد أثرت وسائط الإسقاط الضوئى غير التقليدية كـ«الليزر» وتقنيات السينما والكمبيوتر والتليفزيون على المناخ التشكيلى للصورة المسرحية، تلك الصورة التى استوعبت العديد من جماليات الدراما المرئية غير المباشرة المبثوثة بهذه الوسائط إلى أن ظهر نوع من المسرح يجمع بين نوعى الدراما المباشرة وغير المباشرة فيما يعرف بالمسرح الرقمى بما حققه من واقعين أحدهما افتراضى يدخل إلى عالمه المنفرج عبر نظارات وشاشات عرض، والآخر استعارى للحياة ولكنه يبدو كامتداد لها فوق منصة التمثيل يشاهده المتفرج مباشرة.

ولكى يتحقق هذا المسرح كان لابد أن تتفاعل معا عديد من الآلات، أو المخترعات التكنولوجية كالكاميرات والكمبيوتر وشاشات عرض وقناة صوتية وأدوات اتصال بين هذه الأجهزة... إلخ.

والليزر كأحد التقنيات الحديثة، ومنذ اكتشافه سنة 1960، يلعب دوراً كبيراً فى حياة الإنسان العملية والعلمية، إلى أن استخدام فى إضفاء قيمة جمالية ودرامية على فنون العرض الغنائية والاستعراضية والدرامية ولقد «حققت الإضاءة بالليزر شهرة شعبية هائلة فى مجال المشاهدة الوطنية حيث الإبهار الشديد من موسيقى الروك فى أمريكا وأوربا من خلال الاحتفالات الكبرى».

وكلمة ليزر Laser هى تجميع لحروف أولى لعدد من الكلمات فـ L من ضوء Light، A من تكبير Amplification، S من تنبيه stim-ulated، E من انبعاث Emission، R من إشعاع Rediation وهى تعنى: «تحويل الأشعة الكهرومغناطسية متعددة التردد إلى تردد واحد أكثر ضخامة يشكل فى النهاية وحدة بصرية متسعة وذلك عبر جهاز معين يسمى جهاز الليزر» الذى به يمكن التحكم فى الشعاع المراد إيصاله إلى الحيز المعين وعمل تشكيلات وتلوينات تثير دهشة المتلقى.

وأهم مجالات توظيف أشعة الليزر، بدرجة عالية من النقاء، هو مجال الهولوجرام، أى التصوير المجسم ثلاثى الأبعاد Holography، عندما يخلق بأشعته تجسيما واستدارة وعمقاً، قد يصل إلى عدة أمتار للمنظر المسرحى، من خلال انعكاسات صورته المسطحة على مرايا، فتصل الصورة إلى عين المتفرج مجسمة، بأبعادها الثلاثة فى الفضاء المسرحى، محققة درجة عالية من الإيهام على مستوى إنتاج الصورة المسرحية ككل، فى أى لحظة من لحظات العرض، فتبدو كمنظر طبيعى للمشاهد، باعتبار هذه التقنية «طريقة لتخزين صور الأشكال المختلفة على فيلم أو على لوح من الزجاج الخاص يسمى لوح الهولوجرام، وبالاستعانة بثلاث حزم ضوئية تحتوى على الألوان الأساسية: الأحمر والأخضر والأزرق والتى تدخل فى عملية التلوين، بالسيطرة على شدة الإضاءة لهذه الحزم يمكن الحصول على ضوء ملون ومجسم ومماثل بكل تفاصيله للمشهد الأصلى».

وبجهاز الهولوجرام يمكن استنساخ العديد من الممثلين أو وحدات الأثاث، مثل الجنود فى الحروب، أو الكراسى فى مسرحية «الكراسى» ليونسكو، فتسقط أشعة هذا الجهاز على الفراغ فوق المنصة دونما حاجة إلى «خلفية مثل الفوندى مثلا أو قطع مجسمة أو وسيط لإظهارها كما هو الحال فى مجال رؤية السينما عن طريق شاشة أو التليفزيون أو شرائح الاسلايدز، أو الفيديو بروجكتور، أو كل ما يشبه هذه التقنيات التقليدية التى هى دائماً عن طريق وسيط يسقط عليها أو يبث منها، ولكنها تتحقق عبر الفراغ ثلاثى الأبعاد مباشرة» ويتحقق الممثل أو الأثاث فوق المنصة ليصبح وجودهما مجسما من عالم صناعى synthetic world محسوس وإن كان غير ملموس وهو أمر يمكن أن يشارك به فى مسرح الصورة محدثا تحولاً من عالم الكلمة أى عالم الإنسان إلى عالم الصورة أو إلى المسرح الذى يهتم بإنتاجاته التقنية.

د. رضا غالب

• الشاعر أيمن النمر يقوم حالياً بكتابة أغانى مسرحية الأطفال «وطن الأرانب» لفرقة قصر ثقافة الجيزة.

أسرار خلود المسرحيات الكلاسيكية

المسرح اليوناني القديم هو المسرح الوحيد الذي بقيت لنا نصوصه، كذا بقت لنا أصوله وقواعده في كتاب أرسطو "فن الشعر"، وهذا الكتاب، مازال هو المرجع لفن الدراما حتى يومنا هذا. بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية اختفى المسرح، وظلت النصوص اليونانية وكتاب أرسطو محفوظة كمخطوطات داخل اليونان لا يقاربها أحد حتى دخول الأتراك القسطنطينية في القرن الخامس عشر الميلادي وهروب العلماء والرهبان من اليونان بتلك المخطوطات القديمة حيث لجأوا إلى بعض المدن الأوربية مثل كوبولنت وفلورنسا وهناك عمدوا إلى ترجمة تلك المخطوطات للغة اللاتينية وبعض اللغات الأوربية المحلية.

وبانتشار تلك الترجمات في أوربا ظهرت حركة البعث، بعث التراث اليوناني واتخاذه أساساً للحضارة الأوربية الحديثة أو قام الأوربيون بمحاكاة الآداب اليونانية ومنها المسرح – فكتبوا مسرحيات على غرار المسرحيات اليونانية مهتدين بالقواعد والأصول التي وضعها أرسطو في كتابه «فن الشعر» وكان من ذلك المذهب الكلاسيكي، مذهب محاكاة الآداب اليونانية.

إن هذا الكتاب يعرض لخصائص هذا المذهب وقواعده وأصوله وسر بقاء المسرحيات الكلاسيكية وخلودها.

خصائص المذهب الكلاسيكي

يركز الكتاب على المسرحيات الكلاسيكية ويعرض لخصائص هذه المسرحيات وأولها محاكاة القديم فقد قام المسرح الكلاسيكي على تقليد المسرحيات اليونانية وإنجيل الكلاسيك هو كتاب أرسطو (فن الشعر).

إلا أن تقليد الكلاسيك للقديم كان تقليداً مبدعاً، فقد تخلصوا من آفات المسرح اليوناني، فبينما تميز أدب اليونان بتفسير تصرفات الإنسان وفقاً لإرادة الآلهة فإن العقل الأوربي قد تخلص من ذلك واتجه لتفسير تصرفات الإنسان وردها إلى دوافعه النفسية وانفعالاته، وكذا توجهاته، صار مصدر تصرفات الإنسان لديهم هو طبائع البشر وما يتصارع داخلها من عناصر.

أيضا تميز الأدب الكلاسيكي بنظرية التجريدية، فهو يناقش مشكلات الإنسان بصورة عامة دون أن يقع في الصبغة المحلية كمشكلة الإنسان الفرنسي مثلاً أو الإنجليزي، إنما يعالج مشكلات الإنسان في المطلق.

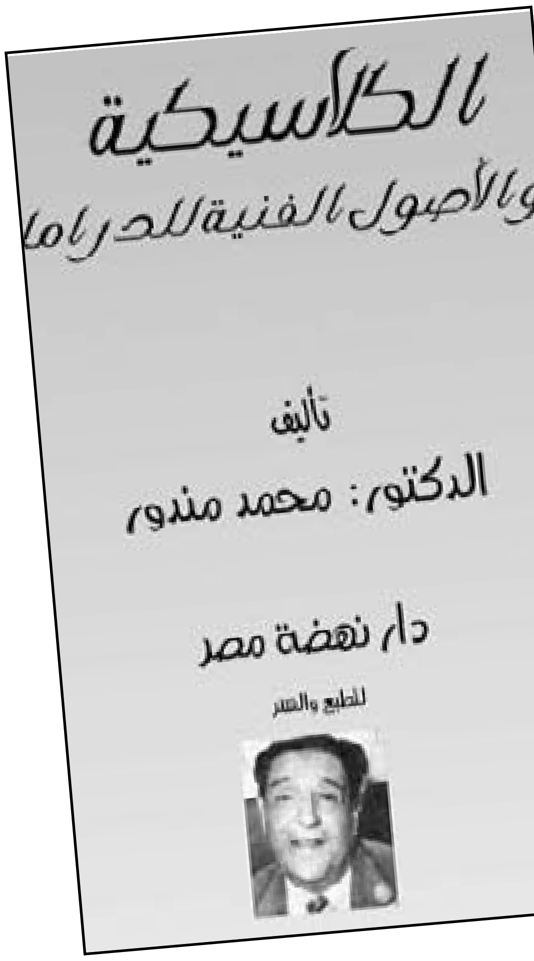
ثاني خصائص هذا المذهب هو العقلانية، فقد تميز الكاتب الكلاسيكي بالموضوعية في كتاباته وتغليب العقل الكاشف السرار الحياة والنفس البشرية.

إلا أن عقل الكلاسيك لم يكن عقلا بارداً، بل كان عقلاً حساساً قادراً على الانفعال بما يؤمن به من رأي، كانوا "يحسون بعقولهم ويفكرون بقلوبهم ويدركون بخيالهم".

إلا أن خيال الكلاسيك لم يكن خيالاً رومانسيًا، بل كان خيالاً خلاقًا، ووسيلة لإدراك ما يخفي من أسرار الحياة، فالحوادث التي تبدو على السطح لها بالتأكيد عمق إنساني غير ظاهر، وقد كان الكلاسيكيون يدركون هذا العمق بخيالهم. أيضًا كان الكلاسيكيون يمقتون الإسراف، بل كان أدبهم مثالاً للاتزان والتركيز وهذا ما قرب أدبهم من حقائق الحياة فقد كان أدباً مشاكلاً للحياة مما يزيد من القيمة الإنسانية لهذا الأدب.

أيضاً مما ميز الأدب الكلاسيكي: الوضوح وقد كان لبوالو قول شهير عن ذلك "إن مما يدرك بوضوح يمكن التعبير عنه بوضوح، هكذا كان منطق الكلاسيكيين الذين كانوا يعتبرون أي غموض في الأدب مصدره غموض في عقل كاتبه وعجزه عن السيطرة على موضوعه.

ورابع ما ميز أدب الكلاسيكيين هو جزالة التعبير، فقد كان أدبهم يكتب بأسلوب قوي جيد السبك، جزل التعبير. لذا ما زال يطلق في اللغات الأوربية وصف كلاسيكي على كل كاتب يجيد التعبير اللغوي.



الكتاب : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما.
المؤلف: د. محمد مندور.
الناشر: دار نهضة مصر

المسرحية الكلاسيكية

قواعد المسرحية المأخوذة عن كتاب أرسطو "فن الشعر" تنص على وحدات ثلاث واجب اتباعهم وهي: وحدة الموضوع، وحدة الزمان، وحدة المكان.

ويقصد بوحدة الموضوع ألا تحتوي المسرحية إلا على أزمة واحدة فقط يعيش فيها الناس ويسعون إلى حلها، والمسرحية الكلاسيكية لا تبدأ إلا بعد تجمع عناصر الأزمة كلها، بعدما تأخذ الأزمة في التصاعد حتى تصل لدرجة التأزم بعدها يبدأ المجابهة والحل.

أي أن المسرحية تبدأ بعرض مشكلة يعاينها أشخاصها ثم تبدأ المشكلة في التعقد حتى تصل لذروتها، بعدها يظهر الحل الذي تنتهي به المسرحية.

أما وحدة الزمان فمعناها أن تجري أحداث المسرحية في زمان واحد وقال بوالو: ينبغي ألا يتجاوز زمن الأحداث عن 24 ساعة.

بينما وحدة المكان تعني أن تجري أحداث المسرحية في مكان واحد، مدينة مثلاً، وإن تمت الأحداث في مدينتين تنتقل الشخصيات من مدينة لأخرى فينبغي ألا يستغرق الزمن للانتقال بينهما أكثر من 24 ساعة (زمن المسرحية) وقد جاءت مدارس بعد الكلاسيكية مثل الرومانسية تدعو لهدم وحدتي الزمان والمكان فقد نادي استاندال بتحديد زمن المسرحية بسنة كاملة حتى تستطيع الأحداث أن تنتج نتائجها وتحدث المسرحية أثرها.

وبانهيار وحدة الزمان تنهار وحدة المكان حيث تستطيع الشخصيات الانتقال لأي مكان.

إلا أن أحداً لم يستطع مهاجمة وحدة الموضوع لكن هوجو يدعو للتوسع في مفهومها بحيث تضم عدة أزمات أزمة كبرى تسمى: حدث أساسي إلى جواره أزمات؛ صغيرة تسمى: أحداث ثانوية ويستشهد بمسرحيات شكسبير في هذا الشأن.

الفن الدرامي عند الكلاسيك

للكاتب الكلاسيكي راسين مقولة: "إن الفن هو أن نخلق شيئًا من لا شيء" المسرحية الكلاسيكية عبارة عن لقطة واحدة من تيار الحياة يلتقطها المؤلف لينميها ويكسوها بالأفكار والمشاعر والانفعالات، أي يصب فيها المضمون الإنساني الذي يبصرنا بحقائق الحياة والنفس البشرية، فالمسرحية الكلاسيكية عبارة عن أزمة واحدة تتجمع الشخصيات حولها ولا تبدأ المسرحية سوى بعد تجمع كل عناصر الأزمة، بعد ذلك تدور أحداث المسرحية في خمسة فصول. الفصل الأول يتعرف المشاهد على الموضوع والشخصيات والعلاقات الإنسانية بينهم، ومن الفصل الثاني يبدأ الحدث في التصاعد والتبلور في غير تلكؤ أو حشو حتى يصل لمرحلة التأزم في الفصلين الثالث والرابع وأخيراً يشهد الفصل الخامس انفراجًا في الأزمة وصولاً إلى الحل.

ومن خلال هذا الهيكل فإن الكاتب الكلاسيكي يعمد إلى حدث محدد فيغلفه بآرائه في الحياة وفلسفته من خلال شخصياته وبأسلوب موضوعي يجعلنا نستشعر أن مسرحيته قطعة من الحياة حقًا.

وهدف الفن الدرامي عند الكلاسيكيين هو تحليل النفس البشرية وتفسير السلوك الإنساني بحقائق تلك النفس، أي رد السلوك الإنساني إلى نفسية الشخصيات، واختيار الشخصيات وبنائها بما يتفق مع تلك التوجهات.

تصوير الشخصيات

من أهم مميزات الأدب الكلاسيكي تصويره للشخصيات تصويراً دقيقًا حتى أن بعض المسرحيات سميت بأسماء أبطالها مثل السيد، نورماك،... وبلغ من دقة الشخصيات وعمقها أنها خلدت على مر الزمان، حتى أن الأدباء الأوربيين كانوا يستخدمونها في كتاباتهم كنموذج، فمثلاً إذا كتب أحدهم عن شخص ما أنه «دون جوان» فمعناه أنه شخص منحل وقاس وكذا إذا كتب عن شخص أنه "طرطوف" فهذا معناه أنه شخص يستغل المقدسات من أجل تحقيق مصالحه الشخصية وهكذا.

إلا أن مذاهب الأدب التي ظهرت بعد الكلاسيكية لم يلحق واحد منها بالكلاسيكية في قدرتها على خلق النماذج البشرية، ذلك أن الكلاسيكية كانت تبحث عن العناصر الإنسانية المشتركة بين البشر، بينما توجه المذاهب الأخرى للبحث عن المحل الخاص والفريد الشاذ والفريد النادر، أو انصرفت عن خلق الشخصيات إلى تحليل الواقع ونقده.

محمد عبد القادر

● تشكل التقنيات المسرحية وتوظيفها والعمل الدال عليها عنصرا أساسياً فى عمارة العرض المسرحى، لكونها جزءاً من لغة فنية مركبة تخاطب بها مجموعة العمل المسرحى الجمهور.

أيها الممثل أيها الكذاب

"الإنسان – الإنسان" موجود داخل كل منا، لكنه.. يختفى تحت قناع "الإنسان الممثل" أو بعبارة المؤلف "الإنسان الحرباء"، فالتمثيل هو الأكثر بساطة والأكثر تعقيداً فى نفس الوقت، فالبساطة تكمن فى أن كل شخص يقوم به (تقريبًا) بشكل غريزى منذ الطفولة المبكرة إلى الكهولة، أما الأكثر تعقيداً "فلأنه (مع الصنعة) يتضمن كل خلية وكل عضو فى الجسم البشرى الذى هو أكثر الآليات تعقيداً.

وسوف نقترب من بعض المصطلحات التى وردت فى هذا الكتاب كما نلقى الضوء على بعض التدريبات التى يجب أن يهتم بها كل عاشق لفن التمثيل، فمن يكون الممثل..؟ يجيبك المؤلف:

الممثل أشبه بالساحر الذى يبنى تصوراً إيهاميًا خادعًا بغرض أن يوحى بواقع ما، فيعيد ترتيب الأشياء بحيث يجعل المتفرج يصدق كل ما يراه على خشبة المسرح فالممثل "نصاب" و "محتال" لا يجيد عمله إنما يعتمد على التظاهر والكذب والتصنع وانتحال شخصية أخرى، لكن قواعد اللعبة تحتم عليه أن يتظاهر بصورة توحى بالأمانة وأن يكذب بشكل صادق فهو "الحرباء" يتلون بلون البيئة التى يوجد فيها وليس هذا على صعيد التمثيل فقط ولكن على مستوى الحياة العامة وأيضًا فالتلميذ مثلاً يصبح مهذبًا أمام أستاذة لكنه مع البواب يكون شخصًا آخر. أما عن الأدوات التى يمتلكها الممثل يشير المؤلف إلى: الجسد والصوت والكينونة ويقصد بها شخصية الممثل. والجسد يتطلب مهارات جسدية تتراوح بين الأكروبات والبانتومايم وهو التمثيل الصامت، مروراً بلغة الجسد ومن مفرداتها الرقص، الإيماءة والمهارات الصوتية، تبدأ من الصوت العادى وتنتهى عند القدرة على الترتيل، أمَّا مبادئ الكينونة فهى تقتضى الاعتراف بأن يكون التمثيل كشفًا لما يدور بخلجات الممثل، لذا فإن الاتجاه السائد فى تدريب الممثل هو الاعتماد على شخصيته نفسها ليستقى منها ما يفيده فى تجسيد الشخصية من خلال الذاكرة الانفعالية، وهو ما يعنى أن يقوم بالمزج بين عناصر شخصيته وعناصر الشخصية لينتج فى النهاية شخصية تصل للجمهور.

ويشير المؤلف إلى القدرات الأساسية التى ينبغى أن يمتلكها الممثل، وهى القدرة على تحليل الشخصية وظروفها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى والبيئة التى تعيش فيها ودوافعها، مع تحديد الضغوط التى مارس عليها، كما لا بد أن يكون للممثل القدرة على تفسير أفعال الشخصية وتفسير الأحداث والرموز والإيحاءات، ثم القدرة على تشكيل الشخصية بمعنى أن يضعها فى صورة بصرية ومرئية مسموعة وملفوظة بما يعنى إجادته التجسيد والعرض أنه يمتلك الطاقة والوضوح اللذين يمكنانه من توصيل المعنى إلى الجمهور ويأتى بعد ذلك التكرار وهو أن يملك الممثل استمرارية كافية تمكنه من تكرار العرض والأداء بفاعلية حسبما يطلب منه على مدى فترة من الزمن، ويشير المؤلف إلى التلقائية باعتبارها سمة متأصلة فى بعض الممثلين تتم دون استحضار أو إعداد، وهى إدعاء حقيقى بالصدق وتظاهر بارع ومتقن بالـ "طبيعية" لا تتأتى لكل شخص، "اللا – ممثل" فى المسرح اليونانى على سبيل المثال كان قارئًا للشعر أو خطيبًا أدواته هى صوته الجهورى والقناع وهما اللذان يقدمان الشخصية للجمهور، بالإضافة إلى الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية. فالقناع الحزين الغاضب الساخط كان يشير إلى التراجيديا أما القناع الضاحك العابث فيشير إلى الكوميديا.

وعن مناهج التمثيل فقد نفى المؤلف أن يكون فى مصر منهج واضح فى مصر ومعترف به بشكل عام كما لا توجد فلسفة للمسرح يؤمن بها العاملون، سواء فى مجال التدريس أو التدريب أو حتى على المستوى الاحترافى مع العلم بأنه ينبغى أن يكون للممثل خطة معينة يتبعها فى سبيل تحقيق هدفه حيث ساعده على تحضير دوره والتمكن من عرضه أو أدائه بشكل مقنع والممثل الجيد – بعد ذلك – لا يقوم بتمثيل المنهج أو التكنيك بل يقوم بتمثيل الفعل والموقف، وهو ما أكد عليه المخرج والممثل الروسى "ستانسلافسكى" الذى دعا إلى التوازن بين تجربة الممثل الداخلية وبين التعبير الجسدى والصوتى المتناغم عن طريق استخدام "لو – السحرية" و "الذاكرة العاطفية" و "دائرة الانتباه" و "خط الفعل المتصل" كما دعا من خلال منهجه إلى محو مسرحة المسرح عن طريق إغراقه فى طبيعية أكثر صدقًا وأصالة مع الوضع فى الاعتبار أن التمثيل «علم وفن» فى وقت واحد.. فالممثل عنده يكون ملتزمًا بشكل أساس باكتشاف الذات وهذا أساسى المنهج، لقد أدت "لو – السحرية" التى قدمها ستانسلافسكى إلى تغيير فى طريقة تعامل الممثل مع الشخصية التى يمثلها وتحضيره لها، وظهر من المتدربين من طوَّر هذا فسأل نفسه "لو كنت عطيل – ماذا أفعل؟!" هذا إضافة إلى الاهتمام بالجسد بحيث يتحكم الممثل فى كل أجزاء جسده وتحريريها من التوتر كما أكد على الاهتمام بالأعضاء الخاصة بالكلام وآليات التنفس وأجزاء الرنين والتدريب على النغمة الطبيعية وحجم الصوت وتطور النغمة وتدريبات اكتشاف الخيال الصوتى واللفظى وذلك عن طريق قواعد الإلقاء حيث من المهم أن يكون للممثل "أذن" موسيقية حساسة تميز بين النغم والنشاذ، كما يجب على الممثل أن يهتم بالارتجال الحركى الذى يتم من خلاله اكتشاف طبيعة التمثلى وأن ينمى بشكل متزامن تقنياته الداخلية والخارجية، وعلى الممثل أن يحاول جاهداً أن يجد طرائق لتحويل نفسه إلى شخص تكون طبيعته ومزاجه وأبعاده الجسمانية بعيدة بقدر الإمكان عن طبيعته وقد قام المؤلف باستعراض تاريخى لمجال تدريب الممثل وقد أصبح مجالاً خصبًا ومتنوعًا فى مصادره وتقنياته وذلك منذ منتصف القرن العشرين وخلاله تناول المفهوم الأخير للكينونة، وهو الذى يجعلنا نقف – أمام الشخصية – نفكر فى كلمات مثل "الاندماج" أو "الاستغراق" أو "ارتداء جلد الشخصية"..

أكد المخرج الروسى "مايرهولد" فى مقالاته الخاصة بفن البانتومايم على أن الممثل لابد أن يكون ممثلاً شاملاً (مغن، راقص، مشعوذ، بهلوان) يدمج حضوره الجسدى الملموس، الشبيه بالقناع بين أشكال بدائية ومعاصرة فى المسرح.

كما يشير إلى "البيوميكانيك" ويقصد به "تمثيل حركى انعكاسى مشتق من الرياضة وأكروبات السيرك وامتلاك الممثل لمهارات جسمانية خارقة، فالتمثيل يعنى عنده الحركة والفعل والإيماءة فكان يطلب من ممثليه عدم التركيز والوقوف على رءوسهم ، وتحدث المؤلف عن الفرق بين المهرج والكوميديان، قائلاً :"إن المهرج يقوم بالأشياء المضحكة ولكن الكوميديان يجعل الأشياء مضحكة، والتهريج نوع من الجنون المنهجى أما التمثيل فهو نوع من الجنون يتسم بالعقلانية لأنه يحاول أن يوصل فكرة من خلال قصة محبوكة الأطراف".

أصول علم التدريس للتمثيل: يعيد الممثل التذكير بأن الممثل نصاب قرر أن يدرس حرفة النصب ومن الشروط التى يجب توافرها فى مدرس التمثيل أن يكون لديه استعداد فطرى لهذه المهنة الشاقة ويكون على دراية تامة بمبادئ التمثيل وأساليبه وأن يتمتع بقدرة على التواصل والتوصيل ولديه قدر من الحساسية تجاه احتياجات كل طالب وأن يكون عارفًا بمهاراته ومواطن قصوره ومصادر قوته.

يختتم المؤلف كتابه بحديثه عن سحر المسرح مشيراً إلى أنه يكمن فى إيمان الجمهور بأن ما يحدث أمامه على المسرح يحدث (هنا والآن)... لأول مرة.

ناصر فتحى



الكتاب: الممثل والحرباء (دراسات ودروس فى التمثيل).
الكاتب : د. سامى صلاح
الناشر : أكاديمية الفنون

توثيق الحركة المسرحية

يقدم هذا الكتاب بدأب ملامح الموسم المسرحي لعام 2006 / 2005 ويأتي إعداده في إطار عملية توثيق الحركة المسرحية بداية من عام 1952 ويكمن دوره بوصفه مرجعًا مهمًا استطاع أن يتابع ويوثق للحركة المسرحية الآن، وهو بمادته العلمية يضع عقول القراء على عدة نقاط مهمة منها:

إعادة تقديم بعض العروض المسرحية التي قدمت من قبل، مثل: أهلاً يا بكوات التي كتبها لينين الرملي وأخرجها عصام السيد، وكانت تضع لافتة دائمة "كامل العدد" كما يرصد الكتاب عدد الحفلات التي تمت خلال موسم 92/93بـ 65 حفلة بإجمالي دخل 273914 أما المشاهدون فقد بلغ تعدادهم 27043 مشاهداً، أي أن مشاهدي ليلة العرض الواحدة بلغ 416مشاهداً وعلى هذه الشاكلة يرصد الكتاب المواسم المسرحية وعدد المسرحيات والمشاهدين ومتوسط الدخول. كما ينتقل إلى قطاع الفنون الشعبية الذي أعاد أغلب عروضه التي تم عرضها في المواسم السابقة رغم عدم تحقيقها للغرض المطلوب منها فنيًا وجماهيريًا، لذا يقترح الكتاب إعادة النظر في تقديم هذه العروض مرة أخرى حيث إن تكلفة إنتاجها لا تتوافق والمحصلة النهائية على المستوى الفني والجماهيري والكتاب بعامة يقدم رصداً أمينًا يحتاج إليه كل دارسي المسرح ليعكفوا عليه لتحليله والوصول إلى نتائج لتطوير المسرح المصري كي يصل لجمهوره.

الكتاب: رصد توثيقى للحركة المسرحية من عام 1952.
إعداد: حسن عبد الغني –آمال بخيت.
الناشر: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.



● الكاتب أبو العلا السلاموني فى انتظار إنهاء أزمة نصه المسرحى «الحادثة» مع المسرح القومى للتمكن من تقديمه.

• ليست الغاية هى الاعتكاف فى محراب التراث أو الابتعاد عن الواقع، وإنما الغاية هى الوصول إلى خصوصية للمسرح العربى نابعة من رؤانا الفنية والجمالية والفكرية، من حياتنا وتقاليدنا وتاريخنا وطرائق تفكيرنا، فإذا عرضت مسرحية تحمل هذه الخصوصية هنا قلنا: هذا نحن. وإذا عرضت فى باريس أو روما أو غيرهما قالوا: هذه أمسية عربية.

رامى الحجار.. الإخراج أكل عقله

كان حلمه الالتحاق بمعهد السينما لدراسة الإخراج، غير أن ذلك لم يكن.. لذلك قرر أن يتعلم الإخراج من خلال الدراسات الخاصة، وهو الذى استهواه صغيرًا، أكثر من التمثيل، على الرغم من أن زملاء الجامعة شجعوه على التمثيل ومشاركتهم عرض "الكلاب الأيرلندى" وعلى الرغم من أنه حصل معهم على الجائزة الأولى بالنسبة للعرض فإنه لم ينس مشروعه الأصلى وهو الإخراج.

لذلك ذهب رامى الحجار لدراسة التمثيل فى المؤسسة العربية للإبداع حيث درس على يد هانى لاشين، عبد العزيز مخيون، فهمى الخولى، نبيل فاروق، وإبراهيم عبد السلام وشاركوا بالتمثيل فى مشروعى تخرج للأفلام القصيرة وهما "ضابط ومضبوط" وفيلم "شريف مظلوم" وتخرج ثالثًا على الدفعة، وله مثل أعلى فى التمثيل هو أحمد زكى الذى كان سببًا أكيدًا فى اقتناعه بأن يكون ممثلاً، وبعده الفنان خالد صالح الذى يتمنى رامى أن يصل لحجم موهبته الفنية، ولكن بفنه وقدراته الخاصة.. فهو لا يريد أن يكون صورة مكررة لأحد لكنه أيضًا لم ينس مشروعه الأصلى وهو الإخراج.

وما زال إلى الآن يفكر ويحاول البحث عن فرصته الإخراجية وحتى يحدث ذلك يشارك رامى حاليًا فى مسرحية "البؤساء" من إخراج هشام عطوة على مسرح الطليعة..



إصرار الشريف

سليمان رضوان.. محامى الفقراء

لفتت موهبة الطفل سليمان رضوان نظر المخرج محمد حماد، فاختاره للعمل معه كمساعد مخرج فى المسرح المدرسى.. وتلعب المصادفة دورها أكثر من مرة فى ترسيخ وجوده فى المسرح كممثل حين يتغيب أحد الممثلين ويحل هو محله، فتزداد قناعة أستاذة ومخرجه به، فيقرر إشراكه كممثل أساس فى عدد من العروض كان أولها "حصحص الحبوب" تأليف توفيق الحكيم.

وتجرف سليمان رياح الفن فيشارك بعد ذلك فى فرق الهواة بالشباب والرياضة، ويدخل عالم نوادى المسرح ويصبح عضوًا بجمعية بورسعيد للثقافة والفنون، ويتم ترشيحه للفرقة القومية ببورسعيد.

شارك سليمان رضوان فى عدد كبير من العروض المسرحية وحصد العديد من الجوائز منها: جائزة أحسن ممثل فى عدد من العروض منها "حكاية دعبل" و"سهرة مع الحكومة"، و"محامى الفقراء"، وجائزة أحسن ممثل ثان عن دوره فى عرضه "زيارة السيدة العجوز".



عمل سليمان رضوان كمساعد مخرج فى عدد من العروض مع المخرج المسرحى "رابح رضا".

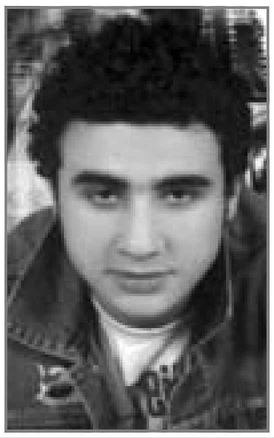
سليمان يعشق التعبير المسرحى لأنه يظهر إمكانات الممثل، ويحلم بأن يؤدى أكبر قدر من الأدوار المتميزة والمختلفة حتى يحقق حلمه الفنى، ويؤكد موهبته، كما يتمنى أن يلعب دور "كاليجولا".

نور سرور... بداية غريبة وعجيبة

بداية عجيبة وغريبة ألقت بنور سرور فى أحضان المسرح.. صلوا على طه الرسول وكان ياما كان.. كان التلميذ نور (مزوغًا) من الفصل والمدرس القاسى الذى لا يمل توبيخ تلاميذه على الصغيرة والكبيرة.. مما دفع تلميذنا إلى الهروب واللجوء إلى غرفة النشاط.. ومن محاسن الصدف كانت فرقة المسرح المدرسى هناك تقوم بالتحضير لعمل مسرحى، فلم يجد نور أمامه غير أن يرتجل مشهدًا يقنع الفرقة بوجوده فى هذا المكان تحديدًا. ولما أعجب مشرف النشاط بأدائه ضمه إلى الفرقة وأصبح ممثلاً..

وخلال مشواره مع المسرح المدرسى حصل نور على عدد من الجوائز منها جائزة المركز الثانى على مستوى إدارة المعادى، عن دوره فى عرض "فصيلة على طريق الموت" من إخراج محمد شاكر.

واستمر نشاطه المسرحى خلال مراحل دراسته كلها حتى تعرف على المخرج الكبير سمير العصفورى الذى اختاره للعمل فى مسرحية "اعترافات مجنونة" على مسرح الطليعة، وبعدها توالت أعماله على مسرح الدولة حيث شارك فى عرض "إكليل الغار" إخراج شادى سرور وهو العرض الفائز بجائزة أحسن عرض مسرحى فى المهرجان القومى للمسرح.



ويشارك نور حاليًا مع هشام عطوة فى مسرحية "البؤساء".. ويحلم نور أن يحقق ذاته كممثلا وأن يستثمر بشكل جيد موهبته الفنية.

مروة فاروق.. ماذا تقصد بالضبط؟

بدأ مشوار مروة فاروق الفنى مبكرًا.. طفلة تلهو وترقص فى حفلات منتصف ونهاية العام الدراسى فى إدارة غرب القاهرة التعليمية.. ويصفق لها الجمهور.. هكذا ترسخ حبها للفن فأحبت أن تستكمل المشوار، خلال دراستها بالمعهد العالى للخدمة الاجتماعية بكفر الشيخ شاركت فى عدد من العروض التى يقيمها المعهد، كما عرفت طريقها إلى التليفزيون وقامت بتمثيل بعض المشاهد فى عدد من مشاريع التخرج، وهو ما شجعها على الانتقال إلى القاهرة واستكمال دراستها فى معهد الخدمة الاجتماعية بمدينة نصر، لتلتحق بفريق التمثيل بالمعهد والذى تقدم من خلاله عددًا من الأعمال التى كشفت عن موهبتها منها "الدنيا رواية هزلية" تأليف توفيق الحكيم وإخراج خالد أبو بكر.. وتحصل هذه المسرحية على جائزة من مهرجان الجامعات بأسيوط، و"ألعاب مصرية" ثم "غراميات عطوة أبو مطوة" تأليف ألفريد فرج، والتى قامت فيها بدور "الأميرة". وتنضم مروة لفرقة (العطر) المسرحية وتقدم من خلالها مجموعة من العروض أهمها "العطر" المأخوذة عن رواية الكاتب باتريك زوسكيند، إعداد وإخراج محمد عز الدين، "النذير" تأليف طلال مؤيد نصر الله، وإخراج محمد خالد، "المتاهة" تأليف وإخراج محمد عز الدين وشاركت مروة فى افتتاح المهرجان العربى لهواة المسرح مع المخرج خالد أبو بكر.

وتحمل مروة فاروق تقديرًا خاصًا لدورها فى عرض (إكليل الغار) حيث قدمت شخصية "باندا" وهو الدور الذى لفت إلى موهبتها الأنظار بشدة، وحصلت به على عدة جوائز منها جائزة أحسن ممثلة فى مهرجان الفيوم، ونفس الجائزة فى مهرجان "باكثير" المسرحى، ثم الجائزة الثالثة فى مهرجان ميت غمر.

مروة تشارك الآن فى عرض "رجل القلعة" تأليف محمد أبو العلا السلامونى وإخراج ناصر عبد المنعم وبطولة توفيق عبد الحميد من إنتاج المسرح القومى.. وهى تتمنى من خلال أدوارها المختلفة أن تثبت للجميع قدرة الشباب على تقديم الفن الجيد بعيدًا عن التهريج والإسفاف.. يا ترى مروة تقصد إيه؟!

زياد يوسف

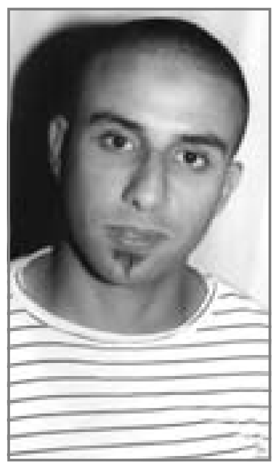


محمد محمود عشرى.. يطالب بشعبة رقص

دخل محمد محمود عشرى المسرح كراقص فى مسرح الطفل ببورسعيد وعندما أتم دراسته وحصل على بكالوريوس التربية النوعية قسم الموسيقى أصبح مدربًا للرقص لفرقة أطفال بورسعيد القومية للفنون الشعبية ثم مصمم تعبير حركى فى بعض المعاهد بالجامعات.

قام محمد بتصميم رقصات كثير من العروض منها: "طاقة شوف" لعلاء المصرى وإخراج سامح فتحى "من الميلاد للممات تأليف وإخراج إبراهيم سكرانة «فى محراب السيد دود» تأليف أحمد عزت وإخراج إبراهيم فهمى، "مصيلحى لا يشكر الظروف" إخراج محمود طلعت "شيكابيكا" إخراج حسين عز الدين ثم "رحلة حنظلة" و "حفلة المجانين" إخراج طارق حسن.

وخلال دراسته حصل على جائزة أفضل مصمم استعراضات فى المعهد عن عرض "مولد سيدى المرعب" إخراج سمير زاهر.



يقوم محمد هذه الأيام بكتابة عرض سيقوم بإخراجه بعنوان "ملامحنا" وهو دراما حركية عن الغزو الفكر والنفسى الغربى ومحاولة اختراق الهوية العربية كما يناقش الوضع العربى الراهن ومشكلات الشباب الحياتية. محمد أفكاره كبيرة ويتمنى أن يحققها فى مجال الدراما الحركية وهو سعيد بالاختلاف ويحلم بأن يقدم شيئًا متميزًا وخاصًا به كما يتمنى سعيد أن يصبح لدينا مدرسو رقص مصريون لكى لا نحتاج إلى استقدام الأجانب.

كما يرجو أن تقيم الثقافة الجماهيرية شعبة للرقص المسرحى ويحلم بأن يكون أول من يُنشئ هذه الشعبية.

محمد عشرى يستعد هذه الأيام لعمل بروفات عرضه الجديد (أشلاء) ودراما حركية أيضًا فكرته وإخراجه سيقدمها الموسم القادم فى النوادى.

عفت بركات

• المنتج عادل عمار يستعد لإنتاج 10 عروض مسرحية جديدة للأطفال لصالح قناة «روتانا».

• تتميز السيرة الهلالية بنسيجها النثرى - الشعرى المتداخل فى بناء الأحداث والشخصيات وفى صياغات الحوار. وبكونها تجرى فى فضاءات مكانية وزمانية متعددة. وما يهمنا هو الإشارة إلى ما فى هذه السيرة من إمكانات للمسرح بحكم تركيبتها الغنية بالأحداث، وما تطرحه من قيم.

الفرقة الغنائية الاستعراضية

تأسست عام 1967 كإحدى فرق قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية بوزارة الثقافة، وقد تأسست بدمج فرقتى المسرح الغنائى (التابع لمؤسسة فنون المسرح والموسيقى)، والفرقة الاستعراضية (إحدى فرق التليفزيون المسرحية)، وذلك بهدف تقديم العروض الغنائية الاستعراضية، خاصة وأن الفرقة بتكوينها الجديد أصبحت تضم نخبة من الأصوات المدربة والراقصين الاستعراضيين، كما يتاح لها فرصة الاستعانة بأصوات كبار المطربين والمطربات للمشاركة فى بطولة أعمالها.

قدمت الفرقة بأول عروضها أوبريت "الحرافيش" تأليف عبد الرحمن شوقى، وإخراج سعد أردش وقام بتصميم الديكورات والملابس سكينة محمد على وبوضع الألحان سيد مكاوى وبتصميم الاستعراضات كل من نفيسة الغمراوى وشريف عادل وسامى يونس، وكتب الأشعار والأغانى صلاح جاهين وشارك بالبطولة كل من محمد رضا، هدى سلطان، محمود المليجى، صفاء أبو السعود، تغريد البشبيشى، بدر نوفل، كنعان وصفى وحسن شفيق.

قدمت الفرقة بعد ذلك مجموعة من العروض المتميزة من بينها :-

عصفور الجنة 1968 القاهرة فى ألف عام 1969 ملك الشحاتين 1971 عريس وعروسة 1973دنيا البيانولا 1975ألف ليلة وليلة " 1977 زباين جهنم 1978 مصر بلدنا 1979 الغجر 1981العشرة الطيبة 1983 الكل فى واحد 1986رابحة رابحة 1987 الاستعراض الكبير 1978 عالم قرود قرود 1990 مجلس العنطزة، ست الحسن 1992أصحاب المعالى 1993 الخديوى 1993 عجايب 1994 لولى 1995أحلام ياسمين 1997 الباروكة 1997 السنيورة والثلاث ورقات 1998 تياترو للبيع 2001 رابعة زهرة العاشقين 2002 هلال فى حارتنا 2003 يا ليل يا عين 2004 لص بغداد 2005 يوم فى شهر.. سبعة 2007.

قدمت الفرقة عروضها على مسرح البالون بالقاهرة، وأحيانا على مسرح محمد عبد الوهاب بالإسكندرية فى فصل الصيف..

تولى مسئولية إدارة الفرقة كل من الفنانين أحمد شفيق أبو عوف 1967سعيد أبو بكر 1971 - 1968 محمود السباع 1973 - 1972كرم مطاوع 1977 - 1973حسن عبد السلام 1979 - 1977 أحمد زكى 1979 حسن خليل - 1980 1981منار أبو هيف "1992 - 1982 فتحى مسعود، سمير حسنى، عبد الله مراد، زينب حسين.

شارك فى بطولة أعمال الفرقة نخبة من كبار الفنانين والفنانات من بينهم فايزة أحمد، لبلبة، هدى سلطان، صفاء أبو السعود، تغريد البشبيشى، ليلى جمال، عفاف راضى، شريفة فاضل، سوزان عطية، هالة فاخر، نجوى فؤاد، فردوس عبد الحميد، آثار الحكيم، سوسن بدر، فايزة كمال، ملك الجمل، إسعاد يونس، سميرة عبد العزيز، فاتن أنور، رجاء حسين، عفاف شعيب، هانى شاكر، على الحجار، محمد الحلو، سيد الملاح، ماهر العطار، محرم فؤاد، أحمد حمدى، عزت العلايلى، عبد الرحمن أبو زهرة، صلاح منصور، عبد الوارث عسر، كنعان وصفى، محمد رضا، محمود التونى، محمود المليجى، سعيد صالح، عبد المنعم إبراهيم، محيى إسماعيل، يونس شلبى، أحمد زكى، سعيد أبو بكر، أحمد ماهر، جمال إسماعيل، حسن شفيق، بدر نوفل، مصطفى متولى، عبد العزيز مخيون، فاروق نجيب، نبيل الهجرسى، صلاح السعدنى، محمد صبحى، محمد رؤوف، محمود الجندى، رضا الجمال، إبراهيم نصر.

قدمت الفرقة أعمالها الغنائية بتلحين كبار الملحنين والموسيقيين وفى مقدمتهم سيد درويش، أحمد صدقى، محمد الموجى، بليغ حمدى، حسين جنيد، سيد مكاوى، حلمى بكر، محمد سلطان، أحمد الشابورى، فاروق الشرنوبى، حمدى رؤوف، عمار الشريعى، منار أبو هيف، عبد العظيم عويضة، منير الوسيمى، صلاح الشرنوبى، على سعد، حسن إش إش، يحيى غانم، عدلى فخرى، صلاح الكردى.

وقام بتصميم الاستعراضات كل من الفنانين: سامى يونس، نفيسة الغمراوى، شريف عادل، سلوى طلب، كمال نعيم، حسن خليل، أحمد المصرى، حسن السبكى، مجدى الزقازيقى، عادل عبده، وليد عونى، محمد خليل، على الجندى.

صلاح جاهين كتب لها الأغانى

قدمت أعمالها الغنائية بتلحين سيد درويش وأحمد صدقى ومحمد الموجى


عرض الخديوى

د. عمرو دواره

الميت الحى

يروى أن فرقة على الكسار بدأت موسمها الصيفى فى كازينو زيزينيا بالإسكندرية فى شهر أغسطس سنة 1930، وكان من بين أفرادها المطرب الشيخ حامد مرسى.

ولقد حدث أن نشرت جريدة الأهرام فى أول العمود الخاص بالوفيات فى تلك الأيام خبر وفاة المرحوم «الشيخ حامد مرسى» فرق طفيف لا يكاد يشعر به إلا المحقق المدقق، وكان بين أفراد فرقة الكسار ممثل يدعى «سيد مصطفى» له غرام خاص بشراء جميع الصحف وقت صدورها بانتظام لقراءة أخبار الوفيات فقط؟!

وما كاد عدد الأهرام هذا يصل إلى الإسكندرية حتى اختطفه سيد مصطفى من يد البائع - بحكم عادته - واتجه ببصره إلى صحيفة الوفيات، فكان أول ما وقع عليه نظره خبر وفاة المرحوم الشيخ حامد مرسى فلم يكد يقرأ الاسم حتى طوى الجريدة فى يده وانخلع قلبه هلعاً وصاح بين الموجودين من إخوانه «الحقوا ياهوه.. الشيخ حامد مرسى مات..» فتجمع حوله الممثلون والممثلات وكلهم آسف باك على الوفاة الفجائية إذ إن حامداً كان معهم فى المساء إلى الساعة الثامنة ولم ينتبه أحد منهم إلى إعادة تلاوة الخبر فى الجريدة.

ولما كانت أخبار السوء سريعة الانتشار فقد وصل خبر هذه المأساة إلى على الكسار فدهش وانهمرت دموع عينيه انهماراً.. واستقل سيارة إلى اللوكاندة التى نزل فيها حامد، وقد زادت دهشته عندما قيل له إن حامداً لم يقض ليلة بها وأنه لم يعد إليها منذ خرج اليوم السابق. فتجسدت المصيبة أمام عينى الكسار وظل كالمأخوذ يبحث فى جميع الأماكن التى اعتاد الشيخ حامد ارتيادها.

وأخيراً. وبعد ساعات عثر الكسار على حامد يقطع الشارع فى صحبة صديق له فنزل من السيارة مسرعاً واحتضنه بين ذراعيه وانهال عليه بحار القبلات وسط الشارع قائلا: «إنت لسه مامتش يا حبيبى ياخويا؟ الله يخرب بيتك يا سيد يا مصطفى زى مالوعتنى وقطعت قلبى»، ودهش حامد مرسى إذ لا علم له بخبر وفاته! وتقدم سائق السيارة إلى الأستاذ الكسار يطالبه بـ 120 قرشاً دفعها وهو ينظر لحامد قائلاً: «والله لست أدرى أخصم هذا المبلغ من مرتبك أم من مرتب سيد مصطفى؟».

فأجابه حامد مرسى «بل دعه إلى يوم الحساب واحمد ربنا اللى مامتش صحيح، ووفرت عليك رزايل الحانوتى ومصاريف الدفنة».

حينما انخلع قلب الكسار وانهمرت دموعة

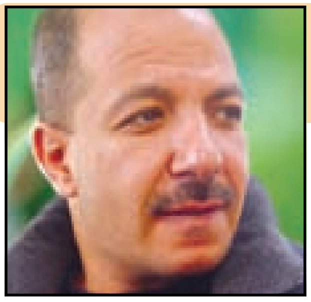

أحد عروض فرقة الكسار

رضا فريد يعقوب

• ينتهى هذا الأسبوع تقديم العرض المسرحى «مشعلو الحرائق» التى تعرض بقاعة يوسف إدريس.

مجرد بروفة

آفاق المسرح!



يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

صديق، لابد منه، سألنى رأيى فى إعادة إصدار مجلة "آفاق المسرح" التى كانت هيئة قصور الثقافة تصدرها ثم توقفت، فقلت: إن وجود "آفاق المسرح" شىء لا بد منه!!

الصديق لمّح إلى أن إعادة إصدار هذه المجلة يأتى بهدف "ضرب مسرحنا". وتساءل: لماذا الآن تحديداً يتقدم البعض بمشروع إعادة الإصدار، وتساءل أيضاً: إذا كانت "مسرحنا"، التى تصدر أسبوعياً، تنشر الأخبار والحوارات والتحقيقات والتقارير والنصوص المترجمة والنصوص المسرحية المصرية والعربية، والمتابعات النقدية، والدراسات النظرية والتطبيقية، وتتابع الظاهرة المسرحية فى كل مكان فى مصر والدول العربية والأجنبية، فماذا يتبقى لمجلة "آفاق المسرح" إذن.. وما الجديد الذى يمكن أن تقدمه وتنافس به "مسرحنا"؟!

قلت لصديقى، الذى لا بد منه: إن فكرة المنافسة غير مطروحة أساسًا، فالمطبوعتان تصدران عن جهة واحدة هى هيئة قصور الثقافة، والمفترض أن يكون بينهما تكامل لا تنافس.

هذه واحدة.. أما الثانية فحسب معلوماتى فإن الصديق الناقد والكاتب الصحفى محمد الروبى هو المرشح لرئاسة تحرير هذه المجلة، ومعه الشاعر والناقد د. محمود نسيم كمشرف عام، ووجود الاثنين معًا كفيل بإصدار مطبوعة محترمة ورصينة، كما أن الحس الصحفى لمحمد الروبى- فضلاً عن حسه النقدى طبعاً- كفيل بإحداث نوع من التوازن يجعل المجلة محل اهتمام المتخصصين والقراء الهواة بصفة عامة.

أما الثالثة- وهى ليست ثالثة الأثافى طبعاً – فليس معنى أن "مسرحنا" تقدم كل ما يمكن تقديمه للمسرحيين والمهتمين بالمسرح، أن تعجز "آفاق المسرح" عن التميز وارتياد "سكة" مختلفة تجعل منها إضافة لـ "مسرحنا" وليست استنساخًا لها، وفى ظنى أن الصديق محمد الروبى المرشح لرئاسة تحريرها صحفى شاطر ولديه من "السكك" الكثير التى تجعل مجلته محط أنظار واهتمام المسرحيين ليس فى مصر فحسب وإنما فى الوطن العربى كله.. هو اختبار صعب بالتأكيد لكنه قادر على تجاوزه.

وفى ظنى، أيضًا، أن واقعنا المسرحى لا يحتاج إلى جريدة أسبوعية ومجلة فصلية عن المسرح فحسب، بل يحتاج إلى عشرات المجلات والجرائد.. والمهم أن تتميز كل منها عن الأخرى وتقدم ما لا يقدمه غيرها حتى يكون هناك مبرر لوجودها ولا تتحول إلى مجرد كم مهمل.

أما لماذا اختار أصحاب مشروع إعادة الإصدار هذا التوقيت للتقدم بمشروعهم، فهذا شىء طبيعى ومنطقى، تجربة أصبحت راسخة وناجحة الآن وأثبتت إمكانية إصدار جريدة أسبوعية متخصصة فى المسرح فقط، فلماذا لا تكون هناك تجربة أخرى فصلية أو شهرية، فربما حققت من النجاح ما يغرى بإصدار مطبوعات أخرى متخصصة فى المسرح.. فكله فى النهاية لصالح المسرح والمسرحيين.

أنا متأكد من حسن نية الأصدقاء أصحاب المشروع ورغبتهم فى تقديم عمل محترم وناجح، لا يهدف إلى ضرب "مسرحنا" ولا ضرب أى شىء.. فالناس مسالمون ومحترمون ولم يُعرف عنهم أنهم ضربوا أحداً أو شيئًا فى يوم من الأيام، وهم لا يبغون من وراء مشروعهم إلا وجه المسرح.

وإذا كان د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة قد وافق فوراً – كما تعودنا منه – على المشروع إيمانًا منه بأهميته وجدواه، فإننى أتمنى من المسئولين فى الهيئة سرعة الانتهاء من الإجراءات الإدارية حتى يرى هذا المشروع النور قريباً ويحقق إضافة لافتة إلى الصحافة الثقافية فى مصر والوطن العربى.

وأقول لصديقى الذى سألنى ألا تخشى من أن تسحب "آفاق المسرح" البساط من تحت أقدام "مسرحنا": إن البساط يتسع للجميع والمهم أن تكون قدماك ثابتتين ونيتك سليمة فأصحاب النوايا السيئة دائماً ما يتعثرون، وقانا الله وإياكم شر السوء والتعثر!!

فينالة

40 سنة «تمثيل»

عبد الواجد لبيب ... الجندى العاشق للمسرح

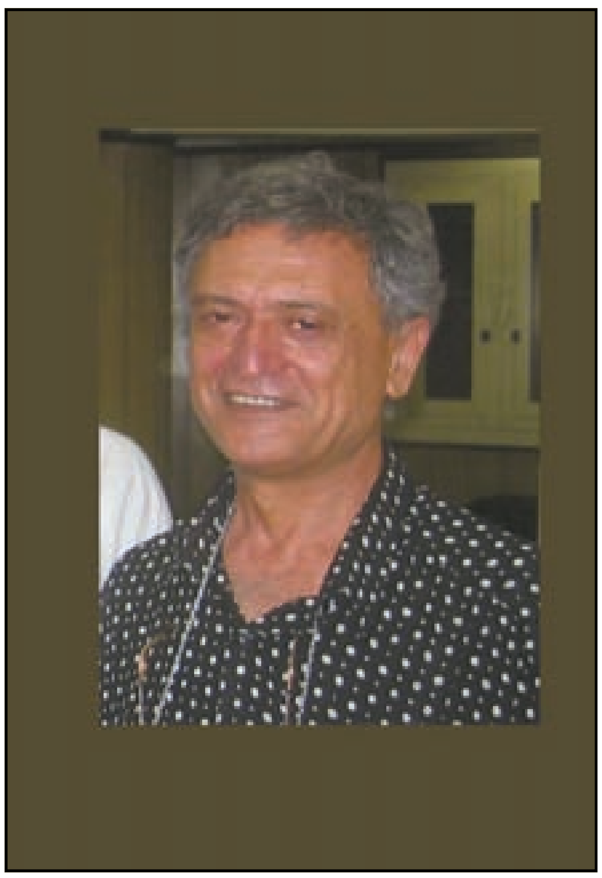
بنبض العاشق وشجاعة الجندى وتفانى المعلم ونقاء الطفل كان يتعامل مع المسرح؛ ولتميزه جاءته العديد من الفرص للانتقال إلى مسارح القاهرة؛ ولكنه فضّل أن يكون فى مدينته بالقرب من أسرته؛ ورفاقه؛ فالمسرح بالنسبة له ليس عملاً بقدر ما هو عشق وتفان.

هو الفنان عبد الواجد لبيب، بدأ رحًلته مع المسرح منذ عام 1964 واختار أن يتوقف فى عام 2005 ونتمنى أن يعدل عن قراره هذا.

عندما كانت مهرجانات المسرح تقام بالثقافة الجماهيرية بشكل منتظم؛ كانت فرقة المحلة تضمن جائزة فى التمثيل لعبد الواجد لبيب، وقلما كانت تخرج عن الأولى؛ ولذا فهو لا يذكر جيدا عدد ما حصل عليه من جوائز ولكنه يتذكر جيدا أنه حصل فى عيد الثقافة الأول على شهادة تقدير فى التمثيل والإخراج. وأيضا يتذكر أن الثقافة الجماهيرية قامت بتكريمه فى حفل تكريم الرواد الأوائل عام 1988ويذكر أيضا أنه عندما قامت فكرة نوادى المسرح تحمس لها هو ومسعد همام وعبده سرور وقدموا "الكاتب والشحات" إخراج مسعد همام. وإذا كان الكثير من أبناء الجيل الحالى يذكرونه كممثل قدير فقط؛ إلا أنه كانت له تجاربه فى الإخراج، وكلها كانت تجارب مهمة، على الأقل فى مدينة المحلة الكبرى؛ فهو أول من أخرج مسرحية للأطفال فى المحلة الكبرى تحت مظلة الاتحاد الاشتراكى سابقا، وكانت مسرحية (خمسة وستة) من تأليف يعقوب الشارونى ؛ وكان هذا فى الستينيات، وأيضا كان له الفضل فى أن يدخل المسرح بالمؤسسات الدينية فأسس فرقة مسرحية وأخرج فى جمعية الشبان المسلمين بالمحلة الكبرى؛ كما أخرج لفرقة غزل المحلة ثلاث مسرحيات هى "أغنية على الممر"، و "السبنسة"، و "اغتصاب".

رفض أضواء القاهرة وتمسك بالمحلة الكبرى

أول من أخرج مسرحية للأطفال فى مدينته



عبد الواجد لبيب

وكانت تجاربه الإخراجية لغزل المحلة لحب التمثيل والفن لا للرغبة فى الاعتماد كمخرج كما فعل البعض من رفاقه؛ ولكنه كان يقوم بالإخراج فى الأزمات حتى تستمر الفرقة ويستمر التمثيل ويستمر المسرح.

وحينما يذكر لك أسماء المخرجين الذين عمل معهم فكأنك تسمع تاريخ المسرح فى الثقافة الجماهيرية بداية من محمد السيد عيسى ورضا النجار ومجدى مجاهد ورأفت الدويرى وغيرهم وصولا إلى ناجى كامل وعبد الله عبد العزيز ومسعد همام وسلامة حسن وأحمد عبد الجليل وحسنى أبو جويلة والسيد الحسينى وبالطبع المجال لا يتسع لذكر كل المخرجين فقد قام بالتمثيل فى أكثر من أربعين عرضاً مسرحيا نذكر منها: "دائرة الطباشير القوقازية"، "الناس اللى فى السما الثامنة" ،"حفلة على الخازوق"،"الراجل اللى ضحك ع الملايكة"،"الموت وفارس الملك"،"عطيل"،"مغامرة راس المملوك جابر" ،"على جناح التبريزى" وغيرها الكثير.

هذا هو عبد الواجد لبيب الممثل الذى يكتب دوره دائما فى نوتة صغيرة ليقوم بحفظه؛ ويبحث عمن يضبط النص إذا كان بالفصحى. ومن نوادره أنه يعهد بهذه المهمة لأكثر من واحد حتى لا يكون هناك خطأ، ودائما يسأل الصغير قبل الكبير عن رأيه فى أدائه فى البروفات. لم يتأخر عن بروفة أبدا، بل دائما ما يحضر قبل الجميع، لم تغره هذه الجوائز التى حصل عليها؛ فأنت حينما تراه قبل أى عرض وليكن عرض الليلة العاشرة أو ما بعدها لأى مسرحية؛ تشعر أنك تقف أمام ممثل يمثل لأول مرة، مطيع دائما لكل الإرشادات والتوجيهات التى تقال له؛ أداة طيعة فى يد المخرج حتى لو كان أصغر منه عمرا أو مازال فى بداياته الإخراجية.

نتمنى أن يعدل عن قراره ويعود لمسرحه الذى يعشقه حتى يكون درسا حيًّا للشباب فى الجدية والالتزام.

مجدى الحمزاوى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر